



# पारसी थियेटर: उद्भव और विकास

डॉ० सोमनाथ गुप्त

भूतपूर्व हिन्दी विभागाध्यक्ष  
राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर



**लोकभारती प्रकाशन**

१५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद-१

लोकभारती प्रकाशन  
१५-ए, महात्मा गांधी मार्ग  
इलाहाबाद-१ द्वारा प्रकाशित

© डॉ० सोमनाथ गुप्त

प्रथम संस्करण  
जनवरी १९८१

लोहर प्रेस  
इलाहाबाद द्वारा मुद्रित

मूल्य : ४०.००

## स म प ण

जिन्होंने नाटक मंडलियाँ बनाकर नाट्यकला का प्रचार किया,  
जिन्होंने नाट्यशालायें बनवाकर अभिनय को प्रोत्साहन दिया,  
जिन्होंने अभिनेता बनकर अभिनयकला को लोकप्रिय बनाया,  
जिन लेखकों ने गुजराती, हिन्दी और उर्दू में अनेकों नाटक रचे,  
जिन्होंने गानों को संगीतबद्ध कर शास्त्रीय संगीत की रक्षा की,  
जिन्होंने पारसी रंगमंच और तत्सम्बन्धी विवरण लिखे—

उन सभी,

पारसियों, गैर-पारसियों, हिन्दुओं, मुसलमानों और ईसाइयों  
की पुण्य-स्मृति में यह ग्रंथ उन्हें कृतज्ञतापूर्वक समर्पित है।

जयपुर

सन् १९६९

—सोमनाथ गुप्त





## दो शब्द

सन् १९४७ में मैंने 'हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास' लिखा था। उसमें एक अध्याय 'रंगमंच और रंगमंचीय नाटक' भी था। इस अध्याय में जो सामग्री मुझे उस समय तक उपलब्ध हो सकी उसका विवरण दे दिया गया था। मेरी पुस्तक के बाद कई शोधप्रबन्ध हिन्दी नाटक साहित्य के विषय में लिखे गये परन्तु किसी ने भी इस अछूते प्रसंग पर अधिक प्रकाश नहीं डाला। एक शोधप्रबन्ध श्री डा० पवनकुमार मिश्र ने 'पारसी रंगमंच: उसके नाटक और नाटककारों का आलोचनात्मक अध्ययन' अपनी पी-एच० डी० की उपाधि के लिए लिखा जो अभी तक अप्रकाशित है। यद्यपि डा० मिश्र ने अपने प्रबन्ध को नितान्त मौलिक बताया है परन्तु उसका मूल आधार गुजराती में लिखा हुआ डा० धनजीमाई न० पटेल का 'पारसी नाटक तख्तानी तवारीख' है। दूसरी बात यह है कि उन्होंने केवल तीन नाटककारों को ही अपने अध्ययन का विषय बनाया है—राधेश्याम कथावाचक, नारायणप्रसाद 'वेताब' और आगा 'हथ'। पारसी रंगमंच के अन्य भी नाटककार थे और उक्त तीनों नाटककारों से काफी पहले के थे। परन्तु उन्होंने हिंदी के रंगमंच और रंगमंचीय नाटकों को पारसी रंगमंच से पहिले खोजने का प्रयास नहीं किया। न यही देखा कि उनके चुने हुए तीन नाटककारों की अपेक्षा और भी कोई नाटककार थे या नहीं।

श्री बलवंत गारगेयी ने अपनी रचना 'थियेटर इन इण्डिया' में हिन्दी के आदि रंगमंच पर कोई नया प्रकाश नहीं डाला। उन्होंने तो कई इतिहास-परक मूलों भी की है, यथा सन् १८७० में 'पारसी रंगमंच की स्थापना' अथवा सन् १८६५ में कैक्सरू कावरा जी द्वारा थियेट्रिकल कम्पनी की स्थापना। उनके अग्रज डा० माजनीक ने अवश्य अपने 'इण्डियन थियेटर' में सन् १७७० में वर्तमान एक नाट्यशाला का उल्लेख किया है जिसका नाम चम्बई थियेटर था।

वास्तव में सर्वप्रथम तथ्य श्री डा० नामी ने अपने कुछ लेखों तथा पुस्तक 'उर्दू थियेटर' में वर्णित किए थे। परन्तु उनकी सबसे अधिक विवादास्पद

धारणा यह है कि उन्होंने प्रत्येक हिन्दी एवं हिन्दुस्तानी में लिखे नाटक को 'उर्दू नाटक' मान लिया है।

भावकृत 'गोपीचन्द' नाटक को उन्होंने उर्दू का नाटक माना है जो नितान्त असत्य है। संभवतः उन्होंने उस नाटक को देखा ही नहीं। केवल कल्पना से एक निष्कर्ष निकाला अथवा संभव है उसके अभिनय के विज्ञापन में जो 'इन हिन्दुस्तानी' शब्द छपे थे उससे उन्होंने मान लिया कि नाटक उर्दू में था।

प्रस्तुत पुस्तक में यह प्रयास किया गया है कि प्रामाणिक सामग्री के आधार पर आधुनिक नाट्यशाला और हिन्दी के रंगमंच का बुनियादी विवरण प्रस्तुत किया जाय। जहाँ से भी जिस सूत्र की सूचना प्राप्त हुई है वहाँ का उल्लेख उचित स्थान पर कर दिया गया है। पाठकों की सुविधा के लिए आवश्यक उद्धरण भी दे दिये गये हैं। जिन-जिन से मुझे सहायता मिली है मैं उन सभी लेखकों के प्रति आभार प्रकट करता हूँ।

मुझे विश्वास है कि प्रस्तुत सामग्री हिन्दी रंगमंच के अध्येताओं को उपयोगी सिद्ध होगी। रजवाड़ों में पारसी थियेटर का प्रारम्भ स्वयं एक अध्ययन का विषय है वह दूसरे खंड में प्रकाशित किया जायेगा।

मैं विश्वविद्यालय अनुदान आयोग, दिल्ली का विशेष रूप से आभारी हूँ जिसने मुझे 'शोध एवं अध्यापनवृत्ति' देकर इस कार्य में प्रेरणा एवं आर्थिक सहायता दी है।

जयपुर

—सोमनाथ गुप्त

सन् १९६९

## आमुखः

यह धारणा कि किसी ने कभी भी पारसी थियेटर पर नहीं लिखा, सही नहीं है। निस्संदेह इस सम्बन्ध में सर्वप्रथम लिखने वाले पारसी लेखक ही थे। परन्तु उन्होंने जो कुछ भी लिखा वह अपर्याप्त भी है, कहीं-कहीं गलत भी है और कहीं-कहीं समस्याओं को सुलझाने की अपेक्षा उलझा देने वाला है।

प्रस्तुत रचना में यथास्थान यह बताया गया है कि विक्टोरिया थियेट्रिकल मंडली की स्थापना से पहले भी पारसियों और गैर-पारसियों की मंडलियाँ नाटक किया करती थी परन्तु बड़े और सुदृढ़ स्तर पर नाट्य-कला को प्रतिष्ठित करने का श्रेय विक्टोरिया, एल्फिंस्टन और जोरास्ट्रियन नाटक मंडलियों को ही था। अतएव थोड़ी बहुत जानकारी इनके सम्बन्ध में गुजराती के साप्ताहिक पत्र 'रास्तगोपतार' से मिलती है। इसके संपादक कैबुसर कावराजी थे जो स्वयं नाटककार, निर्देशक और अभिनेता थे। उनके पत्र की पुरानी फ़ाइलों में कुछ स्थानों पर नाटक विषयक विभिन्न चर्चाएँ मिलती हैं जिनसे तत्कालीन परिस्थितियों का पता चलता है। 'रास्तगोपतार' में छपे विवाद अनेक पहलुओं पर प्रकाश डालते हैं। यद्यपि उनमें कोई क्रमिक इतिहास नहीं है परन्तु फिर भी उन्हें भुलाया नहीं जा सकता। वे महत्वपूर्ण हैं।

अंगरेजी के 'बाम्बे टाइम्स' और 'बाम्बे कौरियर एण्ड टेलिग्राफ़' की 'पुरानी फ़ाइलें' अनेकों सूचनाओं से भरी पड़ी है। दुख की बात यही है कि 'पुरी फ़ाइलें' सुरक्षित रूप में एक स्थान पर उपलब्ध नहीं होती। महाराष्ट्र सरकार के 'आलेख और पुरातत्व विभाग' में जो सामग्री मिलती है वह बड़ी ही जीर्ण और शीर्ण अवस्था में है। कभी-कभी तो उसे हाथ लगाने में भी डर लगता है। अँगुली लगते ही कागज फट जाता है। कहीं पन्ने परस्पर चिपक गये हैं कि उन्हें पृथक् करने के लिए किसी कोमल कलाकार की अँगुलियों की आवश्यकता प्रतीत होती है।

समाचारपत्रों की दृष्टि से सबसे अधिक महत्वपूर्ण गुजराती साप्ताहिक 'कैसरेहिन्द' है। इसी पत्र में धनजी भाई नसरवानजी पटेल के पारसी नाटक

सम्बन्धी अनेकों लेख निरंतर रूप से प्रकाशित हुए थे। इन लेखों में से २७ से लेकर ९४ तक संख्यापरक लेखों का संग्रह 'पारसी तख्तानी तवारीख माग २' के नाम से सन् १९३१ में "कैसरे-हिन्द प्रेस" से ही प्रकाशित हुआ था। इन लेखों में अधिकांशतः पारसी अभिनेताओं की चर्चा है। यथास्थान कुछ नाटक मंडलियों, उनके मालिकों और निर्देशकों का विवरण भी आ गया है। अतएव यह पुस्तक जो अब अप्राप्य है, पारसी थियेटर के अध्ययन के लिए बड़ी उपयोगी और महत्वपूर्ण है। जैसा लेखक ने लिखा है, उसके विवरण लगभग ५० वर्ष की स्मृति पर अवलम्बित हैं, अतएव उनमें कई जगह कुछ तारतम्य मिलता नहीं परन्तु फिर भी अन्य स्रोतों से प्राप्त होने वाली सामग्री के संदर्भ पर, धनजी भाई पटेल की तवारीख, मील का एक पत्थर है, जिसे भुलाया नहीं जा सकता। निस्संदेह पारसी थियेटर पर मौलिक रूप से लिखने के दावेदारों ने धनजीभाई की रचना का उपयोग निस्संकोच किया है और उसके आभार को स्वीकारा नहीं है।

उक्त लेखमाला के प्रथम २६ लेख भी कैसरे-हिन्द में निरंतर निकले थे। उनमें पर्याप्त लाभप्रद सामग्री दी हुई है परन्तु प्रतीत होता है पारसी रंगमंच पर लिखने वालों ने उनको पढ़ने और ढूँढ़ निकालने का कष्ट नहीं उठाया। मुझे मौसम में, 'कैसरे-हिन्द' के वर्तमान सम्पादक श्री हीरजीबोहिदीन की कृपा से, उन फाइलों को देखने का अवसर मिल गया। फाइलें गली, सड़ी, दीमक-चाटी और अस्त-व्यस्त पत्रों की थीं परन्तु फिर भी उपयोगी थीं। धनजी भाई पटेल के लिखे और छपे ये दोनों भाग प्रस्तुत ग्रन्थ रचना में बड़े उपयोगी और महत्वपूर्ण प्रमाणित हुए। वास्तव में इसकी अधिकांश सामग्री धनजी भाई की ही सामग्री है। मैंने उसे हिन्दी में अपने रूप से और अपनी आवश्यकता के अनुसार ले लिया है और अन्य सामग्री के साथ उसका नाता जोड़ दिया है। जहाँगीर खंवाता की रचना 'मारो नाटकी अनुभव' भी बड़ी उपयोगी सिद्ध हुई है। धनजी भाई की पुस्तक में दी हुई घटनाओं के अनेक संकेत जहाँगीर की पुस्तक में स्पष्ट हो गए हैं। नाटक के सम्बन्ध में जहाँगीर के विचारों का संग्रह तो उसमें है ही परन्तु और भी महत्वपूर्ण प्रसंग उसमें यथास्थान आए हैं। सभी नाटक मंडलियाँ जहाँगीर की अभिनय कला और निर्देशन शक्ति का सोहा मानती थीं। दुर्भाग्य यही था कि जहाँगीर को किसी बात में स्थिरता प्राप्त नहीं हुई जिसके कारण वह 'ममता भूत' की उपाधि से अलंकृत हो गये थे।

'पारसी-प्रकाश' में प्रायः सभी प्रतिष्ठित पारसियों के कृत्यों का वर्णन

है। परन्तु नाटक के इतिहास की दृष्टि से उसका सबसे बड़ा उपयोग यह जानने में है कि कौन-सा नाटक किस समय प्रकाशित हुआ। पारसी नाटककारों की रचनाओं की तिथियाँ कभी-कभी बड़ी आवश्यक प्रमाणित हुई हैं। उसमें विक्टोरिया नाटक मंडली का भी संक्षिप्त इतिहास है। कुछ पारसी अभिनेताओं और मंडली-मालिकों के भी जीवन-संस्मरण हैं।

सबसे अधिक उपयोगी और प्रमाणित वे दीवाचे (भूमिकायें) हैं जो किसी-किसी नाटक के आदि में मिलते हैं। ये दीवाचे कुछ मूल नाटकों में हैं और कुछ कहीं-कहीं नाटक के गानों की पुस्तक में हैं। इन दीवाचों से यह पता चलता है कि नाटक किसने लिखा? किस नाटक मंडली के लिए लिखा? कब उसका प्रकाशन हुआ? तथा नाटककार का नाटक-विशेष के लिए क्या दृष्टिकोण है? कंखुसरू कावराजी एव रस्तम जी नाना भाई तणीना की भूमिकायें विशेष ज्ञानवर्धक और प्रकाश डालने वाली हैं।

दुःख की बात यह है कि अधिकृत रूप से प्रकाशित प्राप्य नाटकों की संख्या बहुत कम है। ये प्रमाणित नाटक प्रायः गुजराती अक्षरों में छपे हैं। इनमें सबसे अधिक नाटकों के प्रकाशक 'विक्टोरिया गिरोह' के मालिक हैं और उनमें भी खुरशेदजी बालीवाला प्रमुख हैं। दूसरे प्रकाशकों ने, जैसे जे० सन्तसिंह एण्ड संस लाहौर या उपन्यास बहार आफिस, बनारस, या जमनादास मेहता बम्बई या भाई दयालसिंह, लाहौर—जो नाटक छापे हैं उनमें अनेकों अशुद्धियाँ हैं। यह कहना भी कठिन है कि पाठ प्रमाणित है भी या नहीं। कापीराइट के फंदे से निकलने के लिए मूल नाटक के पाठ में थोड़ा-बहुत परिवर्तन कर देना एक साधारण-सी बात थी।

प्रस्तुत कृति में सभी प्राप्य और दुप्राप्य सामग्री का उपयोग किया गया है। जहाँ तक मेरा विचार है प्रस्तुत प्रबंध रचना के अतिरिक्त कोई अन्य ऐसा ग्रंथ हिन्दी में पारसी थियेटर पर नहीं लिखा गया जिसमें मूलभूत स्रोतों पर अवलंबित इतनी अधिक सामग्री आई हो। निबन्ध में दिए गए अनेकों नाटककारों के नाटकों के विवरण, उनकी रचना के अध्ययन के आधार पर, प्रस्तुत हैं और प्रायः वे हैं जिन्हें डा० नामी ने अपने 'उर्दू थियेटर' में नहीं दिया है या बहुत ही संक्षिप्त रूप से देकर छोड़ दिया है। अतएव प्रबन्ध में पिष्ट-मेषण से बचने का यथा साध्य प्रयत्न है।

श्रीमती कुमुद अरविंद मेहता एम० ए०, पी-एच० डी० ने 'ड्रामा इन दाम्बे इयूरिंग द लास्ट एटीन्थ सेंच्युरी, एण्ड नाइन्टीन्थ सेंच्युरी' शीर्षक शोध-प्रबंध में (अप्रकाशित) बम्बई थियेटर का इतिहास बड़ी खोज और परिश्रम

से लिखा है। पारसी थियेटर की यह अग्रिम भूमिका है। डा० मेहता की कृपा और सीजन्य से कुछ तत्सम्बन्धी चित्र भी मुझे प्राप्त हुए हैं जिनका उपयोग यथास्थान किया गया है। मैं उनकी सहायता और शोध प्रबंध के आवश्यक अंशों का उपयोग करने के लिए दी हुई उनकी मौखिक आज्ञा के लिए आभारी हूँ। इस प्रबंध से स्पष्ट है कि पारसी थियेटर पारसियों के मस्तिष्क को उपज नहीं थी। थियेटर को व्यवसायी रूप देने तथा भंगरेजी से उसे उर्दू-हिन्दी में लाने का श्रेय अवश्य उन्हें तथा शंकर शेठ एवं भाऊदाजी लाड आदि को था।

डा० अब्दुल अलीम 'नामी' ने 'उर्दू थियेटर' के नाम से तीन भाग प्रकाशित किए हैं। मैं उनके नामकरण से मतभेद रखता हूँ। पहली बात तो यह है कि 'उर्दू थियेटर' नाम देने से पता चलता है कि थियेटर केवल उर्दू भाषा का था जो तथ्य की दृष्टि से असत्य है। पारसियों ने भी थियेटर का आरम्भ गुजराती नाटको से किया था। उर्दू-हिन्दी नाटक उनके द्वारा बाद में अभिनीत हुए। अतएव उसे गुजराती थियेटर ही क्यों न कहा जाय ? दूसरी बात यह है कि डा० नामी जिसे उर्दू थियेटर कहते हैं उस पर गुजराती, मराठी, हिन्दी और हिन्दुस्तानी भाषा के भी नाटक खेले गये अतएव ऐसी अवस्था में पारसी थियेटर को उर्दू थियेटर कहना सकुचितता और साम्प्रदायिकता का द्योतक है। तीसरा कारण यह है कि डा० नामी ने यह तो कहा है कि समस्त गुजराती नाटको का अनुवाद उर्दू में हुआ और वे रंगमंच पर अभिनीत हुए। संभवतः इसी कारण उन्होंने पारसी नाटककारों को अपने प्रबंध में सम्मिलित कर लिया है। परन्तु इस निर्णय या कथन का कोई प्रमाण उन्होंने नहीं दिया। आज उनमें से कोई भी अनुवाद उपलब्ध तक नहीं है। इससे यही निष्कर्ष निकलता है कि ऐसे पारसी नाटककारों को उर्दू-थियेटर की पंक्ति में सम्मिलित करना उचित नहीं है। केवल 'आराम' ही ऐसे पारसी नाटककार थे जिनके विषय में पता चलता है कि उन्होंने कुछ मौलिक रूप से उर्दू में लिखा था और कुछ नाटक पारसी लेखकों के उर्दू में अनूदित किए थे। यह सर्वविदित है कि उर्दू में सबसे पहला नाटक 'पाक नाजनीन उर्फ खर खरीद खुरशेद' था जिसे एदलजी खोरी के गुजराती नाटक 'सोनेना मूलनी खुरशेद' से रूपान्तरित किया गया था। अधिकतर उर्दू में लिखे नाटकों का आधार गुजराती नाटक ही थे। ये गुजराती नाटकों का अनुवाद नहीं थे।

चौथा कारण यह है कि 'तालिब' और 'रीनक' जैसे आरम्भिक उर्दू

नाटककारों ने जहाँ उर्दू नाटक लिखे हैं वहाँ हिन्दी नाटक भी लिखे हैं। उनके ऊपर लिखा है 'बज्जवाने हिंदी, बहर्के गुजराती' यथा तालिब का हरिश्चन्द्र। अतएव नाटककार अपनी भाषा के विषय में सचेत था।

इन सब कारणों से डा० नामी का उर्दू-थियेटर नामकरण अवांछित है, असत्य है और भ्रामक है। मैं मान सकता हूँ कि पारसी थियेटर के अधिकांश नाटक उर्दू भाषा में लिखे गये थे परन्तु उनमें हिन्दी का स्थान नगण्य नहीं था, और आगे चलकर आशा 'हथ', 'बेताब', और राधेश्याम आदि ने—जो पारसी स्टेज के माने हुए नाटककार थे—अपने नाटकों को हिन्दी में भी लिखना आरंभ कर दिया था। उनका यह कार्य 'तालिब' के 'हरिश्चन्द्र' और 'गोपीचन्द्र' या 'राम-सीता' की शैली का ही अनुकरण था।

अतएव पारसी नाटककारों को जितना श्रेय नाट्यकला के विकास के लिए दिया जा सकता है उससे कम श्रेय गैर-पारसी नाटककारों को नहीं दिया जा सकता। गुजराती नाटकों के पश्चात् तो पारसी नाटक मंडलियाँ हिन्दी-उर्दू के नाटकों का ही अभिनय करती थीं। भादन के कोरंथियन थियेटर तक यही परम्परा चलती रही। इसका अन्त तो सवाक् चल-चित्रों के आगमन पर हुआ। यहाँ तक कि पहला सवाक् चल-चित्र 'आसमआरा' उर्दू नाटक का ही चित्रपट्टी रूप था। 'खूने-नाहक' भी 'अहसन' के नाटक का हू-ब-हू चित्रपट्टी रूप था।



## आभार प्रवर्शन

मैं हृदय से निम्नलिखित महानुभावों एवं संस्थाओं के प्रति उनकी अमूल्य सहायता तथा सहयोग के लिए, अपना कृतज्ञतापूर्ण आभार प्रकट करता हूँ—

१. श्री के० टी० देशमुख, मराठी पिपेटर रिसर्च सेंटर, बम्बई ।
२. श्रीमती डा० कुमुदनी मेहता एम० ए०, पी०एच० डी० कुम्भाला हिल, बम्बई ।
३. श्री हीरजी बेहीदीन—सम्पादक कैसरे-हिन्द, बम्बई, (कैसरे-हिन्द की संपूर्ण फाइलों के लिए) ।
४. पुरातत्त्व एवं—आलेख अधिकारी—महाराष्ट्र सरकार, बम्बई ।
५. विश्वविद्यालय अनुदान आयोग, दिल्ली ।
६. डा० सत्येन्द्र, अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, राजस्थान विश्वविद्यालय जयपुर ।
७. श्री सोहराव मोदी—अभिनेता—बम्बई ।
८. श्री मानकशाह के० बलसारा—मालिक, न्यू आलफ्रेड नाटक मंडली, बम्बई ।
९. धनजी भाई पटेल,—लेखक, पारसी स्रुतानी, तवारोख ।
१०. श्री गणपत लाल ढागी—आकाशवाणी, जयपुर ।
११. श्री जहाँगीर खंभाता—लेखक 'मारो नाटकी अनुभव' ।
१२. सर्वश्री मासिकान, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद ।

## अनुक्रम



पारसी थियेटर से पूर्व	::	१
पारसी थियेटर	::	१४
पारसी थियेटर का विकास	::	२७
पारसी रंगमंच के कुछ उर्दू नाटककार	::	५३
पारसी नाटक मंडलियाँ	::	८७
पारसी अभिनेता	::	१६३
पारसी रंगमंच की कुछ आरम्भिक अभिनेत्रियाँ	::	२१०
पारसी थियेटर के अन्य उपकरण	::	२१२
इन्द्र-सभा : उसका प्रभाव	::	२२७
पारसी नाटक मंडलियों का प्रभाव	::	२३७
उपसंहार	::	२४४
परिशिष्ट १ : नाटकों के विज्ञापन		
परिशिष्ट २ : बम्बई और महाराष्ट्र में हिन्दी नाटक का आरम्भ		
परिशिष्ट ३ : पारसी रंगमंच पर अभिनीत नाटकों के कुछ दृश्य		





## पारसी थियेटर से पूर्व । १

यदि यह सत्य है कि वर्तमान अतीत का परिणाम है और भविष्य वर्तमान का परिणाम होगा, तो मानना पड़ेगा कि पारसी थियेटर का उद्भव मौलिक रूप में न होकर उसके पहले अस्तित्व में रहनेवाले किसी अन्य थियेटर का परिणाम होना चाहिए। और यह धारणा सत्य है। पारसी थियेटर से पूर्व बम्बई में 'बम्बई थियेटर' के नाम से एक थियेटर के अस्तित्व का प्रमाण सन् १७७६ ई० में प्राप्त होता है।

बम्बई थियेटर के अस्तित्व का सबसे पहला प्रमाण श्री जान फोर्ब्स का एक उल्लेख है, जिसमें उनका कहना है, "जब मैंने बम्बई छोड़ी, उस समय लोक-मन सामान्यतया सुन्दर की अपेक्षा उपयोगी अधिक थे। इन मनोनों में प्रधान रूप से सम्मिलित हैं—राजमन, कस्टम-मन, मेरीन-मन, फौजी बारिकों, टकसाल, कोष-मन, थियेटर तथा कारागार।"<sup>१</sup>

श्री फोर्ब्स ईस्ट इंडिया कम्पनी में नौकर थे और सन् १७८४ में उन्होंने विश्राम लिया, अतएव उनके विवरण से सन् १७७६ में बम्बई थियेटर का अस्तित्व असंदिग्ध है।

एक अन्य प्रमाण श्री मिलबर्न का भी है। उन्होंने भी अपने संस्मरणों में बम्बई थियेटर के अस्तित्व का उल्लेख किया है। उनका कथन है, "ग्रीन के चारों ओर अनेक सुनिर्मित एवं विशाल सुन्दर गृह हैं—राजमन एवं गिरजाघर जो अत्यधिक स्वच्छ, बड़ा और हवादार घर हैं। गिरजाघर के द्वार के बाईं ओर यह एक दूसरे के अति निकट हैं। गिरजे के द्वार के दाहिनी ओर बाजार है जिसमें बड़ी मीड़ रहती है और जो अति लोकप्रिय है तथा जहाँ पर प्रधानतया देशी व्यापारी

१. "When I left Bombay, the generality of public buildings were more useful than elegant, the Government House, Customs House, Marine House, Barracks, Mint, Treasury, Theatre and Prison includes the chief of these structures."

—John Forbes: Oriental Memoirs 4 vols., London 1845, vol. I, page 152.

निवास करते हैं। इसी के प्रवेश पर ही विदेश स्थित है, जो एक स्वच्छ एवं सुन्दर भवन है।" मिलबर्न महाशय कौन थे, इसका तो पता नहीं चलता, परन्तु उनकी पुस्तक का मुद्रण फोर्ब्स की पुस्तक के वर्ष में ही हुआ था।<sup>२</sup> अतः मिलबर्न के वर्ष से भी फोर्ब्स के उल्लेख की पुष्टि होती है।

सन् १७७६ से पहले बम्बई विदेश के अस्तित्व के प्रमाणों में एक उल्लेख श्री पार्सन्स की पुस्तक का दिया जा सकता है। यह पुस्तक उन्होंने सन् १८१८ में छपाई की अर्थात् सन् १७७६ से केवल ४२ वर्ष पश्चात्। इसका नाम था "Travels in Asia and Africa, London, 1818"। यह महाशय सन् १७७५ में बम्बई आए थे परन्तु इनके विवरण में कहीं भी बम्बई विदेश का नाम नहीं आया। यदि उनके समय में विदेश का अस्तित्व होता तो वह अवश्य उसका उल्लेख करते। दूसरा प्रमाण श्री जे० एच० ग्रोस की पुस्तक है। उन्होंने 'ग्रीन' नामक स्थान का वर्णन करते हुए लिखा है, "ग्रीन एक विस्तृत क्षेत्र है जिसका आरम्भ किले से होता है। वह यूरोप से युक्त चारदीवारी के अन्दर मनोरंजन रूप से बनाया गया है। उसके चारों ओर अधिकतर जंगलों के निवास-स्थान हैं।"<sup>३</sup> इसमें भी बम्बई विदेश का कोई उल्लेख नहीं है।

बम्बई विदेश में कौन से नाटक खेले गये और कब-कब उनका अभिनय हुआ, इसका कोई विवरण प्राप्त नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है कि आर्थिक दृष्टि से इस विदेश में घाटा होता रहा, क्योंकि सन् १८३३ में इसको बेच डालने के निर्णय पर यह जांच की गई कि बम्बई विदेश का वास्तविक इतिहास क्या है? अतएव तत्कालीन सरकार के सचिव श्री जान बेक्स (John Bax) ने २ अगस्त सन् १८३३ को बम्बई जिलाधीश के नाम एक पत्र लिखा, जिसमें पूछा

२. Oriental Commerce, 2 vols., London, 1818, vol. 1, page 170.

३. "Green is a spacious area that continues from the fort thiereto, and is pleasantly laid out in walls planted with trees a round which are mostly the houses of English inhabitants."

—J.H. Gross: Voyage to the East Indies, 2 vols, 2nd Edition, London 1761, vol. I, page 52.

गया था कि "बम्बई थियेटर" को निर्माण किन मूल शर्तों पर हुआ था और उस समय से वह किन शर्तों पर ( वर्तमान प्रबंधकों ) के पास है ?" ४

जिलाधीश ने इसके उत्तर में लिखा, "... राजस्व कर निरीक्षक के रेखा-चित्र एवं निरीक्षण में यह बताया गया है कि (आलेख्य) भवन माननीय कम्पनी की सम्पत्ति है, तथा परिणामस्वरूप सरकार ने न तो कभी उसका किराया वसूल किया और न उसकी प्राप्ति का कोई उल्लेख है ।" ५

"...It is stated in the plan and survey of the Revenue Surveyor to belong to the Hon'ble Company, and neither rent nor acknowledgement has consequently ever been received by the Government"

इसी प्रसंग में वह पत्र भी बड़ा महत्वपूर्ण है जो विलियम न्यूहम ने राज्यपाल क्लेयर को लिखा था । उनका कथन है—

"बीस वर्षों से अधिक प्रबंधक के रूप में इस थियेटर से मेरा सम्बन्ध रहा है । मैं समझता हूँ कि इसका निर्माण, सन् १७७६ में, चंदे से हुआ था । इस स्थान पर पहले अपावन जल का एक जलाशय था । बाद में, मेरे समय में भी, सन् १८१७ में समाज द्वारा इसका पुनर्निर्माण किया गया । उस समय भी इसका वर्तमान विस्तृत आकार था और तत्कालीन बनावट के आधार पर ही इसका आज इतना मूल्य आँका जाता है, जो पहले नहीं समझा जाता था । यह उचित होगा कि अभी यह बता दिया जाय कि जिस समय प्रेसिडेन्सी (Presidency) के समाज द्वारा इसका नक्शा बनाया गया था, उस समय उन दिनों के प्रबन्धकों को यह बिल्कुल पता नहीं था कि थियेटर की भूमि ( या पूर्व कथनानुसार दलदल ) मूलरूप से सरकार की सम्पत्ति थी अथवा किन्हीं निजी व्यक्तियों की । उन्हें यह भी ज्ञात नहीं था कि भवन पर कब्जा करने की शर्तें क्या हैं । कई वर्षों बाद सरकार के मुख्य सचिव, पद पर कार्य करते हुए, आलेखों की जाँच-पड़ताल करते समय भुले पता चला—सन् १७८९ की कार्रवाई रिपोर्टों से—कि थियेटर का कब्जा मूल में राज्यपाल हार्नबी (Hornby) की सम्पत्ति से (प्रबन्धकों द्वारा) लिया गया था और राज्यपाल मीडोज

४. "...The terms on which the Bombay Theatre was originally constructed and has since been held...."

—General Department, vol. 38-A/370A. for 1836, pages

13-14.

५. वही, पृष्ठ १५ ।

(Meadows) ने उस पर कब्जा करने की आज्ञा दी थी, परन्तु सरकार की मर्जी पर।<sup>१४</sup>

इसी आलेख में एक संकेत यह भी है कि सन् १७७६ से आरंभ होकर लिखी जानेवाली कार्रवाई का पूरा लेखा-जोखा एक पुस्तक में है, जो इस समय मिल नहीं रही है।<sup>१५</sup>

यद्यपि श्री न्यूहम का सेवाकाल ३० वर्ष का दीर्घ समय था, परन्तु इस बीच में वह स्वयं कभी दम्बई थियेटर के रंगमंच पर नहीं आये। परन्तु वह बड़े कमंड प्रबन्धक थे और डायरियों में प्रबन्धकों की बैठकों की कार्रवाई बड़ी सावधानी एवं तत्परता से लिखते थे। आवश्यकता पड़ने पर वह चंदे के लिए अपील भी निकालते थे, अभिनेताओं के लिए वेश-भूषा भी तैयार कराते तथा उनके खाने-पीने की व्यवस्था भी वही करते थे। वास्तव में थियेटर जैसे उन्हीं की धरलू बस्तु बन गई थी।<sup>१६</sup>

६. "I have been associated with this Theatre for more than 20 years as a manager. It was built, I understand, by subscription so far back as 1776, where a tank of impure water existed, and was re-built in my time, at the expense of the community in 1817, on its present extensive scale; and the outlay on that occasion has given it a value it did not previously possess. It may be proper here to state that at the time this great outlay was made by the community of the Presidency, nothing was known to the manager of that period whether the ground (or swamp as before alluded to) was originally the property of the Government, or of private individuals, or of any condition being attached to its occupancy, and that it was not till many years after, when filling the office of Chief Secretary to the Government, that, on tracing the records, I discovered from proceedings in 1789, that it had been originally occupied with the sanction of Governor Hornby, and its continuance then sanctioned by Governor Meadows but subject to the pleasure of Government."

—General Deptt., vol. 38-A/370-A for 1836, pp. 15—18.

७. वही। यदि यह पुस्तक मिल जाती तो इनके भ्रम दूर हो जाते।

८. Bombay Theatre Diaries No. 601, pages 4 & 126.

अतएव बम्बई थियेटर का अस्तित्व सन् १७७६ में निर्विवाद स्थापित हो जाता है। परिशिष्ट में तत्कालीन बम्बई थियेटर का एक चित्र अवलोकनार्थ दे दिया गया है।

सत्य तो यह है कि योरोप की विभिन्न जातियाँ भारत से व्यापार करने के लिए आईं जिनमें से कुछ व्यापारी समय-समय पर बम्बई में रह गये। उन दिनों का बम्बई आज का बम्बई नहीं था। वह तीन द्वीपों में बँटा हुआ था। प्रत्येक का अपना-अपना महत्व था। परन्तु स्पेन, पुर्तगाल, फ्रांस और अँगरेजों में से अन्त में अँगरेज ही इन द्वीपों पर ठहरने में सफल हुए। 'बेलेसिस परिवार' के पत्रों और आलेखों से पता चलता है कि आरंभ में अँगरेजी समाज एक छोटा सा सैनिक समाज था, जिसके मनोरंजन के साधन सीमित थे। वे घर में ताश खेलते थे, 'मलाबार हिल' पर सरगोशों का शिकार किया करते थे अथवा 'धाना' तक घुड़दौड़ में भाग लेते थे। कुछ लोगों ने मिलकर बम्बई थियेटर का निर्माण भी मनोरंजन के लिए ही किया होगा। उस थियेटर के विकास का इतिहास कई सरणियों में बँटा हुआ है। प्रथम सरणी सन् १७७६ से लेकर सन् १८१९ तक मानी जाती है। ४३ वर्षों के दीर्घ काल में बम्बई थियेटर के सूक्ष्म विवरण प्राप्त नहीं होते। उसके संबंध का संभवतः सर्वप्रथम विज्ञापन २७ जुलाई सन् १७६३ के 'बाम्बे कोरियर' में प्रकाशित हुआ था। उस विज्ञापन से पता चलता है कि थियेटर के प्रबन्धक अँगरेज नाटककार शेरीडन के नाटक *The School for Scandal* का अभिनय करना चाहते थे, परन्तु वह पुस्तक उन्हें मिल नहीं रही थी। अतएव विज्ञापन द्वारा उन्होंने यह प्रयत्न किया कि किसी व्यक्ति से यदि वह प्राप्त हो जाय तो उसे खेला जाय। नाटक के नाम से पता चलता है कि किस प्रकार के नाटक बम्बई थियेटर में अभिनीत होते थे। उक्त विज्ञापन का एक चित्र परिशिष्ट में दे दिया गया है।

बम्बई थियेटर की दूसरी सरणी का समय सन् १८१९-३५ है। सन् १८१८ में थियेटर मरम्मत के लिए बंद कर दिया गया था। प्रथम जनवरी सन् १८१९ से मरम्मत-शुदा थियेटर का आरंभ हुआ। इस सम्बन्ध में 'बम्बई गजट' ने अपने ६ जनवरी सन् १८१९ के अंक में लिखा था—“होलक्राफ्ट (Holcraft) के नाटक *'The Road to Ruin'* का अभिनय देखने के लिए हमारा सभस्त समाज एकत्रित हुआ था। केवल वे लोग उसमें अनुपस्थित थे, जो अस्वस्थ होने के कारण अथवा किसी अति आवश्यक कार्य की वजह से नहीं आ पाये।”

६. (Holcraft's) *'The Road to Ruin'* was put on boards of



१६ वर्ष के इस लघु काल में बम्बई थियेटर को बम्बई के राज्यपाल माउण्ट-स्टुआर्ड एल्फिंस्टन (Mountstuart Elphinstone) (१ नवम्बर सन् १८१९ से नवम्बर सन् १८२७ तक) से बड़ी सहायता और प्रोत्साहन मिला। उन्होंने थियेटर को उपहारस्वरूप अनेक कामिडियाँ और प्रहसन प्रदान किए। वह स्वयं भी अभिनय देखने आते और थियेटर की आर्थिक सहायता करते। अपने इन संरक्षक की विदाई के समय थियेटर ने The Rivals का अभिनय किया था।

एल्फिंस्टन बम्बई के निर्माताओं में माने जाते हैं। यही कारण है कि उनके नाम के साथ बम्बई का एक कालेज, मिल, पुल और सड़क आदि संबन्ध है। एल्फिंस्टन के प्रस्थान के पश्चात् बम्बई थियेटर के ऊपर विस्मृति और अकर्मण्यता के गहरे बादल छा गये। परन्तु उस समय के पत्रों और पत्रिकाओं से पता चलता है कि थियेटर के ये १६ वर्ष बड़ी चहल-पहल में बीते। साथ ही थियेटर पर ऋण का भार बढ़ता गया और अन्त में यह निश्चय हुआ कि थियेटर भवन बेच दिया जाय। और अक्टूबर सन् १८३५ में जमसेत जी जीजीभाई ने ५०,००० रुपये में उसे खरीद लिया। थियेटर पर उस समय ऋण की राशि निकालकर २७,३७९ रुपये शेष रहे, जो सरकारी कोष में जमा करा दिए गये। १० वर्ष तक थियेटर बंद रहा। इस अवधि के पश्चात् फिर बम्बई के लोगों को अपने मनोरंजन के लिए नये थियेटर की आवश्यकता प्रतीत हुई। जनता ने आवाज उठाई और बम्बई के प्रसिद्ध पत्र-पत्रिकाओं ने इस आन्दोलन को जी खोलकर अप्रसर किया। परिणाम यह रहा कि पिछले थियेटर की बिक्री की शेष राशि नये थियेटर के निर्माण के लिए देने का वायदा सरकार ने कर लिया। प्रश्न स्थान का रहा। बम्बई के एक सम्भ्रान्त श्रेष्ठी श्री जगन्नाथ शंकर सेट ने वर्तमान ग्रांट रोड पर एक भूखण्ड थियेटर के लिए अपनी इच्छा से दान कर दिया। स्थान का प्रश्न भी हल हो गया और नये थियेटर का निर्माण आरंभ हो गया। इस कार्य के लिए निमित्त समिति ने भरपूर प्रयत्न से थियेटर को शीघ्र से शीघ्र समाप्त करने का बीड़ा उठाया। थियेट्रिकल समिति के समापति श्री एच० फासेट (H. Fawcett) की ओर से थियेटर के लिए एक ड्रापसीन का पर्दा उपहार में दिया गया जिसे इंग्लैंड में तैयार कराया गया था।

---

the renovated theatre. The audience consisted of the whole of our society that were not prevented from attending by ill health or very urgent business."

आखिर १० फरवरी सन् १८४६ को नये थियेटर का उद्घाटन हुआ। नाम 'ग्राट रोड थियेटर' रखा गया। यही से तीसरी सरणी आरम्भ होती है। इसमें आरम्भ में अँगरेजी नाटक भी होते थे यद्यपि 'वाम्बे ग्रीन' और 'फोर्ट क्षेत्र' के यह स्थान बड़ा दूर पड़ता था और आने-जाने में अनेको संकटों का सामना करना पड़ता था, फिर भी अँगरेज जनता अपने मनोरंजन के लिए यहाँ आती थी।

सन् १८४६ का यही 'ग्राट रोड थियेटर' वह नाट्यगृह था, जिसमें पारसियों और हिन्दू एवं ईरानियों ने अपने-अपने नाटक खेलकर जनता का मनोरंजन किया।

बम्बई थियेटर की निजी विशेषताएँ : (i) बम्बई थियेटर भवन के निर्माण में दो आदर्श रखे गये थे। अँगरेजी ढंग पर तो उसका निर्माण हुआ ही था। परन्तु भवन के अन्तर्भाग में Drury Lane Theatre का विशेष प्रभाव था। उसके ड्रेस वाक्सों के चारो ओर विस्तृत दीर्घा थी। ड्रेस वाक्सों में ७२ व्यक्तियों के बैठने का स्थान था। 'पिट' में ६५ दर्शक बैठ सकते थे और 'गैलरी' में दो सौ।<sup>१०</sup> इस प्रकार प्रेक्षागृह में ३३७ दर्शक सुगमता से बैठ सकते थे। मंडप में ध्वनि-प्रबंध ऐसा था कि प्रत्येक दर्शक प्रत्येक कोण से रमच पर होनेवाले संवाद और गानों को सुगमता से सुन सकता था।<sup>११</sup> सन् १८४७ में लेडी फ्राकलैंड ने थियेटर के मन्बन्ध में लिखा था कि 'वह बहुत सुन्दर' है, परन्तु दुःख की बात यह है कि वह बहुत कम काम में आता है और कभी-कभी ही पूरा भरता है।<sup>१२</sup>

(ii) दृश्यपट—अधिक नहीं थे। भवन निर्माण में इतनी राशि व्यय हुई चुकी थी कि दृश्यपट बनवाने के लिए पैसा रह ही नहीं गया था, परन्तु फिर भी श्रीमती डीकिल ( Mrs. Deale ) ने इंग्लैंड से बहुत सी नई सीन-सीनरी बनवाकर मँगवाई थी।<sup>१३</sup> और इसी समाचारपत्र ने उसकी सुन्दर एवं रचिपूर्ण होने की प्रशंसा की थी। परन्तु कभी-कभी इस दिशा में पत्रों की भर्त्सना भी सुनाई पड़ जाती थी। एक बार जब प्रशिया के राजकुमार वाल्डेमर (Prince Waldemar of Prussia) अपने साथियों के साथ थियेटर में बैठे थे तो ऐसा हुआ कि ड्रापसीन जैसे ही तालियों की गड़गड़ाहट में ऊपर की

१०. बा० को०, १० मई सन् १८४२ तथा बा० को० ६ मई, १८४५।

११. पिल्ले कृत—श्रीमंत नामदार जगन्नाथ शंकर सेट उर्ज़ नाना शंकर सेट  
ह्याचे चरित्र, पृ० ३१६।

१२. था० टें० एण्ड को०, ५ फरवरी १८४७।

१३. ब्रिटिश इंडियन जेन्टलमेन्स गजेट, ३० मई १८४६।

उठा और रंगमंच पर Monsieur Deschappelles के सजे हुए कमरे का दृश्य दर्शक मंडली के सामने दिखाई दिया, पर्दे की रस्सी टूट गई और सारा दृश्य मूमि पर गिर पड़ा।<sup>१४</sup> दर्शक बड़े बिगड़े और पत्रों में भी इसकी पर्याप्त चर्चा रही। परन्तु ये अभाव नितान्त मिटे नहीं।

(iii) वेशभूषा : थियेटर में इस भाग के अन्तर्गत भी बहुत कमी थी। नाटक के अनुकूल पात्रों की वेशभूषा की कल्पना करना अनुचित था। पत्रों में कही भी यह विवरण नहीं मिलता कि पात्रों की वेशभूषा नाटक के अनुकूल थी। एक वर्णन आता है। श्री हेमिल्टन जैकब ने थियेटर का उद्घाटन श्री डब्ल्यू० एच० विल्स के नाटक *The Law Board Fin or The Cornish Wrecker* से किया। उन्होंने यह विज्ञापन दिया था कि नाटक में 'नितान्त नये दृश्यपट, वेश-भूषा और साज-सज्जा' के दर्शन होंगे। साथ ही इनके धनानेवालों के नाम भी दिए थे। परन्तु नाटक के अभिनय के समय वेशभूषा की बहुतायत एवं अनुकूल-हीनता देखकर दर्शक मंडली में बड़ा शोर मचाया। *Cornish Wrecker* में रक्तवर्ण ब्रीचेज, सफेद पेटीकोट, जिन पर लाल टफ्रेटा की गोठ लगी हुई थी, पहन रखे थे।<sup>१५</sup> आलोचकों ने भी प्रबन्धकों पर गाली पर गाली की बौछारें की। उन्होंने बताया कि *Cornish* नाविक है, मोटा चौड़ा कपड़ा पहनते हैं और पेटीकोटों से घृणा करते हैं। यद्यपि तीव्र आलोचना होते हुए भी रवैया बदला नहीं, परन्तु यह आलोचना अन्ततोगत्वा लाभदायक ही रही। कम से कम निर्देशकों को यह पता तो रहा कि दर्शक मौजूद नहीं हैं। वे भी कुछ नाट्य रचि रखते हैं। इसी का परिणाम था कि इंग्लैंड में विकासोन्मुखी मंच-सज्जा का भारत में आगमन होता रहा और बम्बई में उसका प्रभाव दिखाई देने लगा।

(iv) प्रकाश : आरंभ में थियेटर का प्रकाश तेल के दीपों और मोमबत्तियों द्वारा होता था, परन्तु गैस-लम्प के आविष्कार से गैस ही काम में आने लगी। किसी-किसी अवसर पर गैस-लाइट का पूरा-पूरा उपयोग किया जाता था। सन् १८४७ में बम्बई के राज्यपाल की पत्नी श्रीमती रीड (Reid) के स्वागत के लिए थियेटर को गैस-लाइट से जगमगा दिया गया था। परन्तु इस आविष्कार का भी पूरा-पूरा उपयोग सदैव नहीं उठाया जाता था। संभवतः प्रबन्धक उसके प्रयोग से पूर्णतया अवगत नहीं थे। एक बार बाम्बे गजट (अप्रैल १८५४) ने प्रकाश योजना की बड़ी सराहना की, परन्तु उसी वर्ष दिसम्बर के अंक में बाम्बे

१४. ब्रिटिश इंडियन जेन्टेलमेन्स गजेट, १ मई १८४६।

१५. बा० टा०, ३० जुलाई १८५१।



(vi) दर्शक मंडली : जब तक राज्यपाल एवं उच्च सरकारी अधिकारियों का संरक्षण थियेटर को मिला, भले घरों के लोग थियेटर में आते रहे। ग्राट रोड पर होने के कारण फ़ोटों और मलाबार हिल एवं कोलावा में रहनेवालों के लिए थियेटर दूर पड़ने लगा। उन्हें असुविधा भी होने लगी। समाज तो अधिकारियों का अनुकरण करता था। जब उनका आगमन कम हुआ तो सामान्य लोगों ने भी थियेटर में जाना कम कर दिया। कुछ ईसाई प्रचारकों ने भी थियेटर को आचारहीन और घमंखिरूद्ध कहकर उसका विरोध किया। 'ऑरिएण्टल क्रिश्चियन स्पेक्टेटर' इन पक्षों में प्रमुख था, जो हिन्दू नाटकों के विरोध में, विशेषकर डा० माऊ दाजी के खिलाफ, लिखा करता था। परिणाम यह हुआ कि कुछ दिनों तक तो थियेटर में, आते-जाते जहाजों के नाविक, सिपाही और व्यापारी आदि आते रहे। बाद में निम्न श्रेणी की जनता भी आकर घूमपान से थियेटर को दुर्गन्धित करने लगी। अमिनय समय पर न होकर देर से शुरू होने लगे। शिष्टाचार में अवनति हुई। शराब पीकर आनेवाले नाविक, सिपाही आदि का व्यवहार महिलाओं के प्रति अभद्र होने लगा। नौजवान अधिकारी समझने लगे कि उनके आफिसर की अनुपस्थिति में उन पर देखरेख करनेवाला कोई नहीं है और न उन पर कोई आँच ही आयेंगी। प्रबन्ध के लिए सिपाहियों की आवश्यकता का अनुभव होने लगा। कभी-कभी दर्शक तरह-तरह की आवाजें कसते और कभी हायापाई भी हो जाती। एक विशेष बात यह थी कि कुछ लोग पारसियों की ऊँची टोपी पसन्द नहीं करते थे, क्योंकि पीछे बैठनेवालों के लिए वह बाधक पड़ती थी। यही दर्शक मंडली आगे चलकर पारसी थियेटर को विरासत में मिली।

(vii) टिकट दरें : जब तक अँगरेजी नाटक होते रहे, थियेटर प्रवेश के टिकट की दरें इस प्रकार थी—

ड्रेस बाक्स	८ रुपये
पिट	६ रुपये
अपर बाक्स	५ रुपये
गैलरी	३ रुपये

परन्तु समय-समय पर इनमें कमी भी होती रही। सन् १८२५ में ड्रेस बाक्स का टिकट ६ रुपये में मिलता था। फिर सन् १८३० में सारी दरें क्रमशः ६ रुपये, ४ रुपये, ३ रुपये और २ रुपये कर दी गई थी। एक रात की आय प्रायः १५०० रुपये से २००० रुपये तक हो जाती थी। विशिष्ट अवसर पर ३००० रुपये भी मिल जाते थे।

नाटक रात के १२½ तक प्रायः हुआ करता था। मुफ्त में कोई तमाशा नहीं दिखाया जाता था। दर्शक अपने मित्रों को अनिवार्य करते देखकर प्रसन्न होते थे। किसी अभिनेता की प्रेमपरक स्पीच सुनकर उनका अहम् यह सोचकर गद्-गद् हो जाता था कि वे शब्द उन्हीं के लिए कहे जा रहे हैं। सन् १८२१ से भारतीय दर्शक भी थियेटर में जाने लगे थे। ३ अगस्त १८२१ को बालकृष्णनाथ शंकर सेट ने एक टिकट ड्रेस वाक्स का लिया था।<sup>१९</sup> इसी प्रकार १३ दिसम्बर सन् १८२२ में होरमसजी बोननजी और सोराबजी फ़ामजी ने नाटक देखने के लिए दो-दो टिकट खरीदे थे।<sup>२०</sup> बम्बई विश्वविद्यालय में रखे हुए चांदी के एक टुकड़े पर लिखा है 'Complimentary Season Ticket', यह मानकजी करसेतजी को 'बाम्बे अमेच्योर थियेटर' की ओर से भेंट किया गया था।

(viii) अभिनेता : बम्बई अमेच्योर थियेटर के अभिनेता सभी अव्यवसायी थे। वे मनोरंजन और स्व-रुचि की तुष्टि के लिए नाटक खेला करते थे। परन्तु ग्राट रोड थियेटर के निर्माण के पश्चात् अभिनेता प्रायः व्यवसायी हो गये। थियेटर की किरायेदार श्रीमती डीकिल स्वयं व्यवसायी थीं। उन्हीं की एक साथिन कुमारी क्लारा एलिस थीं। दोनों एकल रूप से अपने-अपने समय अभिनय द्वारा दर्शकों का मनोरंजन करती थी। परन्तु इससे काम चलता न देखकर श्रीमती डीकिल ने अव्यवसायी अभिनेताओं से अपनी सहायता के लिए अपील की थी।

जब कभी कोई बाहरी अभिनेता अथवा नाटक मंडली कलकत्ता, आस्ट्रेलिया अथवा चीन की ओर जाने के लिए बम्बई से होकर जाती, तो प्रायः प्रदर्शन के लिए वहाँ ठहर जाती या ठहरा ली जाती। यह क्रम कई बरसों तक चलता रहा। बाद में विष्णुदास भावे जैसे मालिक और निर्देशक की नाटक मंडली भी भारत के अन्य स्थानों से बम्बई आकर अपने प्रदर्शन करने लगी थी।

(ix) दर्शक-अभिरुचि : यदि थियेटर में अभिनीत नाटकों के आधार पर दर्शकों की रुचि का अनुमान लगाया जा सकता है तो पता चलता है कि उन्हें Melodramas (गीतबहुल नाटक जिनमें रूमानी दृश्य हों) तथा Farces (प्रहसन) ही अधिक पसन्द थे। यह प्रभाव अँगरेजी के तत्कालीन थियेटर का था। लंदन की नाट्यशालाओं में १९वीं शताब्दी के मध्य में ऐसे ही नाटकों का अभिनय बहुतायत से हुआ करता था। साहित्यिक दृष्टि से चाहे उनमें कुछ

१९. बाम्बे डायरीज, नं० ६०२, पृ० २०।

२०. वही, पृ० ७-८।

न हो, परन्तु उनमें शक्ति थी, मनोरंजन था, प्राणवंतता थी।<sup>११</sup> यह प्रभाव अगरेजी में जर्मन से आया था। लेसिंग, गेटे और शीलर के नाटकों का बड़ा व्यापक प्रभाव योहान के नाट्य-जगत् पर पड़ा था। इन नाटकों में तर्क और विचार की अपेक्षा भावोन्माद का आधिक्य था, उनमें मध्य-युगीन विचारों की प्रधानता थी और अपेक्षाकृत अधिक मूल्यवान नाट्य-बल था। कारण स्पष्ट है। संगीत-बहुल इन मायोम्मादी नाटकों से पहिले अधिकतर साहित्यिक नाटक लिखे गये जो अमिनेय होने की अपेक्षा पाद्य अधिक थे। इन नाटकों में प्रेक्षणीयता अधिक थी। दिन भर का थका-भाँदा दर्शक जीवन की रुमानियत और हँसी-खुशी देखकर अपनी थकान मिटा लेता था। उसके शरीर और मस्तिष्क को राहत मिलती थी। यही नाटक का एक प्रयोजन भी था। मारटन का *Speed the Plough* तथा लार्ड लिटन का *The Lady of Lyons* ग्राट रोड थियेटर के प्रिय नाटकों में थे। ये ऐसे ही नाटक थे जिनमें गम्भीर कामेडी और 'मेलोड्रामा' का मिश्रण था। ग्राट रोड थियेटर के उद्घाटन के समय थीमती डीकिल ने उसमें होनेवाले मनोरंजन के विषय में कहा था—

“इसमें वह पुरानी मदिरा ढाली जायगी जो युगों से प्रभावित होकर परिपक्व हो चुकी है, जो नये फलों की है, परन्तु थोड़े विलम्ब से लंदन के रंगमंच से आई है।”<sup>१२</sup>

अनेक कठिनाइयों के कारण संपूर्ण नाटक का अमिनय, चाहे वह ट्रेजिडी हो अथवा कामेडी, असम्भव था। इसी कारण संभवतः शेक्सपियर अधिक प्रिय नहीं था। उसके नाटकों में से कुछ एक के थोड़े-थोड़े चुने हुए अंश ही अमिनीत होते थे। अंश मिला अंशी का स्थान कैसे ग्रहण कर सकते थे? अतएव मिश्र-मिश्र दृश्यों में तारतम्य मिलाने के लिए बीच-बीच में कमी प्रहसन, कमी संगीत, और कमी कुछ अन्य मनोरंजक कार्यक्रम रखना अनिवार्य हो जाता था। दर्शक इसे पसन्द करते थे। दर्शक अमिनताओं की स्पीचों की अपेक्षा उनके क्रिया-कलाप और कार्य-व्यवहार में अधिक रुचि रखते थे। उन्हें गीतबहुलता, उत्तेजक नृत्य और मड़ी-आपन अधिक पसन्द था। यह आवश्यक नहीं था कि नाटक की कयावस्तु सुव्यवस्थित हो, चरित्र-चित्रण सुरुचिपूर्ण हो और रंगमंच की साज-सज्जा नाटक के अनुकूल रहे। वे तो तड़क-मड़क चाहते थे; अलौकिक दृश्यों के

११. Allardyce Nicoll: *British Drama*, Chapter III.

१२. "Old wines made mellow and improved by age, New fruits, but late from the London Stage."

—*British Indian Gentleman's Gazette*, Feb. 12, 1846.

पसपाती थे और गंभीर नाटकों में भी कुछ न कुछ रुमानियत देखना चाहते थे । उन दिनों इंग्लैंड के थियेटरों की भी लगभग यही दशा थी । साहित्यिक सौंदर्य का अभाव था और उनसे किसी प्रकार की मानसिक तृप्ति की आशा करना निरर्थक था ।

जब कभी कोई अमिनेता अपने स्वगत मापण द्वारा तत्कालीन विषय पर कोई व्यंग्य कर देता अथवा किसी महत्वपूर्ण घटना या व्यक्ति पर फव्वती कस देता तो दर्शकों की ओर से हँसी का फुहारा छूट निकलता । स्थानीय घटनाओं का चोटक यह तत्त्व नाट्य प्रदर्शन का एक आवश्यक अंग बन गया था ।

उस समय के कुछ लोकप्रिय नाटक इस प्रकार थे—

१. The Lady of Lyons,
२. Speed the Plough,
३. Love, Law and Physic,
४. The School for Scandal,
५. She Stoops to Conquer,
६. The Castle Spectre,
७. The Critic,
८. The Honeymoon,
९. The Heir at Law,
१०. Rule a Wife and Have a Wife,
११. The Mountaineers,
१२. Miss in Her Teens, etc., etc., etc.

नाट्यशाला की उपरोक्त व्यवस्था, अमिनेताओं में स्त्री पात्रों का अभाव, नाटक प्रतिकूल वेशभूषा, घिसी-पिटी दृश्यपटावली, मध्यवर्गीय दर्शकमंडली और उनकी रुचि आदि यही सब उपकरण पारसी थियेटर को अपनी विसारत में मिले थे । इन्हीं अभावों और उपलब्धियों पर पारसी थियेटर की नींव रखी गई थी । अपने उत्तराधिकार के संदर्भ में उसने क्या किया और कैसे किया, यही भागे के अध्यायों का प्रतिपादित विषय है ।



## २ । पारसी थियेटर

‘थियेटर’ शब्द अँगरेजी से हिन्दी में आया है । इसका प्रयोग कई अर्थों में होता है । ‘नाट्यगृह’ या ‘प्रेक्षगृह’ को भी थियेटर कहते हैं, और नाटक को भी थियेटर कहते हैं, यथा ‘हम थियेटर (नाट्यशाला) जा रहे हैं’ या ‘हम थियेटर देखने जा रहे हैं’ । थियेटर का एक और भी अधिक व्यापक प्रयोग होता है यथा ‘अँगरेजी थियेटर’ अथवा ‘फ्रेंच थियेटर’ । ऐसे प्रयोग में ‘थियेटर’ का अर्थ होता है अँगरेजी या फ्रेंच भाषा का थियेटर अथवा अँगरेज या फ्रेंच जाति का थियेटर । इस सन्दर्भ में ‘थियेटर’ शब्द के अन्तर्गत नाट्य-गृह, नाटक, नाटककार, अभिनेता, रंगमंच और उसकी साज-सज्जा, अभिनय, निर्देशक एवं संगीत आदि सभी उपकरणों का समावेश होता है ।

‘पारसी थियेटर’ का प्रयोग उपरोक्त विस्तृत अर्थ में ही किया गया है । उसका अभिप्राय है पारसी जाति द्वारा चलाये और बनवाये गये नाट्यगृह, पारसी नाटककार, पारसी नाटक, ‘पारसी नाट्यशालाओं के रंगमंच, पारसी नाटक मंडलियाँ, पारसी अभिनेता और पारसी निर्देशक आदि, आदि । केवल इतना ही नहीं, बल्कि पारसी थियेटर के अन्तर्गत वे नाटक-लेखक और अभिनेता भी आते हैं जो पारसी नहीं थे परन्तु पारसी नाटक मंडलियों में वैतनिक रूप से काम करते थे क्योंकि पारसी नाटक मंडलियाँ प्रायः सभी व्यावसायिक थीं । पारसी थियेटर के अन्तर्गत वे नाटक मंडलियाँ, उनके मालिक और अभिनेता आदि भी सम्मिलित हैं जो पारसी जाति के न होकर भी, बम्बई या सूरत निवासी न होने पर अपने नाटक मंडली के नाम के आगे ‘बम्बई की’ शब्द जोड़ कर दूसरे के सामने पारसी थियेटर से अपना सम्बन्ध दिखाना चाहते थे, यथा ‘दी जुवली इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी आफ़ बाम्बे’ । इस कम्पनी का सूत्रपात वर्तमान उत्तर प्रदेश (पहले युनाइटेड प्रोविंसेज आफ़ आगरा एण्ड अवध अथवा युनाइटेड प्रोविंसेज) में हुआ । परन्तु ‘आफ़ बाम्बे’ लगाकर उसके माट्रिकों ने उसका गठबंधन बम्बई की पारसी कम्पनियों से इसलिए करना चाहा कि पारसी कम्पनियाँ नाट्य-कला में अपना नाम कर चुकी थीं और इस नाम से व्यवसाय में लाभ अधिक होने की संभावना रहती थी ।

इस प्रकार पारसी थियेटर के दो रूप थे। एक रूप बम्बई और उसके आसपास अपने नाटक प्रदर्शित करता था और समय-समय पर बम्बई से बाहर अन्य प्रान्तों में भी अभिनय किया करता था। इसके कर्ता-धर्ता और मालिक केवल पारसी थे और दूसरा रूप वह था जिसके द्वारा अन्य प्रान्तीय मंडली मालिक अपनी मंडलियों का अभिनय दिखाते-फिरते थे। इसी दृष्टिकोण को लेकर प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध लिखा गया है।

**पारसी थियेटर का उद्भव :** बम्बई में अंगरेजी थियेटर के अस्तित्व का संक्षिप्त विवरण गत अध्याय में आ चुका है। उससे प्रतीत होता है कि ग्रांट रोड पर एक अंगरेजी ढंग की नाट्यशाला थी जिसे 'ग्रांट रोड थियेटर', 'शकर सेट की जूनी नाट्यशाला', 'बादशाही थियेटर' आदि नामों से पुकारा जाता था। इस थियेटर में आरंभ में अंगरेजी नाटकों का अभिनय होता था। यह 'बम्बई थियेटर' की चालू परम्परा थी। परन्तु १८४६ के बाद से ही अंगरेजी जनता इस नाट्यशाला में अधिक आनंद नहीं ले पाती थी क्योंकि यह थियेटर उसके रहवासों से दूर पड़ता था और आने-जाने में अनेकों कठिनाइयाँ सामने आती थी। धीरे-धीरे ग्रांट रोड थियेटर की दर्शक मंडली में भी परिवर्तन होने लगा। पारसियों और हिंदुओं की संख्या बढ़ने लगी। परिणाम यह हुआ कि नये दर्शकों की रुचि के अनुकूल अभिनय अपेक्षित होने लगा। सन् १८५३ तक अंगरेजी नाटकों का बोलवाला रहा। परन्तु १८५३ से इस थियेटर में मराठी, गुजराती और हिन्दी (हिन्दुस्तानी) भाषा के नाटक भी प्रदर्शित होने लगे।

'बाम्बे टेलीग्राफ एण्ड कोरियर' के २७ एवं ३१ अक्टूबर सन् १८५३ के अकों से पता चलता है कि बम्बई में इन्ही दिनों एक 'पारसी इन्डिस्ट्रि कोर' का जन्म हुआ और उसने गुजराती भाषा में एक नाटक का अभिनय ग्रांट रोड थियेटर में किया जिसका शीर्षक था 'रुस्तम जवानी और मोहम्मद'। जैसा नाम से स्पष्ट है इसका कथानक फ़िरदौसी के शाहनामा में लिया गया था। डा० नामी के अनुसार इसी 'कोर' ने ५ नवम्बर सन् १८५३ और ६ फ़रवरी सन् १८५४ को क्रमशः दो नाटकों का अभिनय कर दिया। इनका नाम डा० नामी ने नहीं दिया। 'पारसी थियेटर' में एक अन्य नाटक के अभिनय का विज्ञापन 'बम्बई टाइम्स' में दिनांक १२४ इस विज्ञापन के

२३. उद्द अदब (प्रमासिक), प्रकाशक अहमदनगर इन्डिस्ट्रियल (हिन्द), अहमदनगर

मार्च १९५५, पृ० ६७ में प्रकाशित एक 'उद्द' नामा श्रद्धा से

२४. २ मई सन् १८५४।

६ मई सन् १८५४ में खेले जाने वाले 'दयावश की वंदाइश' और एक प्रहसन 'तीखे खाँ' की सूचना है। प्रहसन हिन्दुस्तानी भाषा में था। इसी का विज्ञापन 'बम्बई गज़ट' में ५ मई सन् १८५४ को प्रकाशित किया गया। यह नाटक भी शाहनामा के आधार पर लिखा गया था। प्रहसन में नयावों के जीवन पर व्यंग किया गया है। इस प्रकार पारसी ड्रामेटिक कोर का यह चौथा नाटक था। पाँचवें नाटक के अभिनय की सूचना 'बम्बई टाइम्स' में १८ मई सन् १८५४ में दी गई जिसके अनुसार २० मई सन् १८५४ को वही प्रांट रोड थियेटर में 'दयावश भाग २' का अभिनय हुआ। उसके साथ जो प्रहसन दिखाया गया उसका नाम था 'हाजी मियाँ और उनके नौकर फ़जल और तीखे खाँ'। इस नाटक पर २३ मई १८५४ के अंक में एक टिप्पणी प्रकाशित हुई जिसमें पता चलता है कि ये नाटक भी सफलतापूर्वक सम्पन्न हुआ।<sup>२५</sup> अभिनय में कुछ अलौकिक घटनाओं का भी समावेश था यथा वृक्ष के तने से दाँत साफ़ करना तथा एक हाथ में 'अल्युर्ज' नामक पहाड़ को हिलाना। २ जून १८५४ के बम्बई टाइम्स में पुनः एक नाटक के अभिनय की सूचना निकली जिसके अनुसार एक और नाटक ३ जून १८५४ को प्रांट रोड थियेटर में अभिनीत होना था। इस नाटक के साथ हाजी और तीखे खाँ के प्रहसन तो दिखाये ही गये, साथ ही साथ किसी प्रशियन (Prussian) के खेल भी दर्शकों के मनोरंजन के लिए प्रकट किए गए।

इस प्रकार उपरोक्त छः नाटकों से, जो एक ही सीजन में अभिनीत हुए, पारसी थियेटर का श्रीगणेश हुआ। जैसा लिखा जा चुका है, नाटक गुजराती भाषा के थे और प्रहसन हिन्दुस्तानी भाषा में लिखे गये थे। इनका अभिनय करने वाले सभी पारसी नौजवान थे। लेखकों का नाम तो पता नहीं चलता, संभवतः ये नाटक और प्रहसन कभी छपे भी नहीं। सभी का अभिनय प्रांट रोड थियेटर में हुआ था।

'पारसी ड्रामेटिक कोर', 'पारसी थियेट्रिकल कमिटी' अथवा 'पारसी थियेटर' धीरे-धीरे से तत्कालीन बम्बई के समाचारपत्रों में पारसी नाटकों के विज्ञापन छपे थे। अतएव यह जिज्ञासा स्वतः ही उत्पन्न होती है कि ये नाम एक ही संस्था के हैं अथवा विभिन्न मंडलियों के हैं। धनजी माई पटेल ने सन् १८५३ में 'पारसी नाटक मंडली' की स्थापना का उल्लेख किया है।<sup>२६</sup> इस मंडली

२५. बम्बई टाइम्स।

२६. पारसी तलतानी तवारीख, भाग २, पृ० २।

के संस्थापक पेस्तनजी धनजी भाई मास्तर थे और वह स्वयं इसमें एक अभिनेता थे । २७ इस मंडली के अन्य अभिनेता थे—नाहना भाई स० राणीना, दादाभाई एलियट, मनचेरसाह बे० मेहरहोमजी, भीखाभाई ख० मुस, डा० कावसजी हो० बिलिमोरिया, ह० हो० हाथीराम (डाक्टर) तथा कावसजी नशरवानजी कोहीदारू जो बाद में कावसजी गुरगीन के नाम से प्रसिद्ध हुए ।

ये सभी पारसी अपने समय में प्रसिद्ध नागरिक थे । इनमें से नाहना भाई राणीना और कावसजी गुरगीन तो अपने जीवन पर्यन्त नाटक की हलचल से सम्बन्धित रहे । शेष अपने-अपने धंधे में लग गये । इस मंडली के मालिक का नाम था फ़रामजी गुस्तादजी दलाल जो 'फ़लघूस' के नाम से प्रसिद्ध थे । मंडली की देखरेख करने और उचित परामर्श तथा निर्देशन के लिए एक कमिटी की स्थापना की गई जिसमें प्रोफ़ेसर दादाभाई नवरोजी, खरशेदजी न० कामा, अरदेशर फ० मुस, जेहंगीर बरजोरजी वाच्छा, तथा डा० भाऊदाजी आदि सम्मिलित थे ।

'पारसी नाटक मंडली' ही पारसियों द्वारा स्थापित पहली नाटक मंडली थी; इसी ने पारसी नाटकों का अभिनय किया और तत्कालीन समाचारपत्रों में जो विज्ञापन प्रकाशित हुए वे इसी मंडली के भिन्न नामों के विभिन्न रूप थे । अतएव पारसी थियेटर का उद्भव इसी 'पारसी नाटक मंडली' के रूप में हुआ । पारसी जाति ने इसे प्रोत्साहन दिया और समबतः पहले अव्यावसायिक और बाद में व्यावसायिक रूप में इसका विकास हुआ ।

पारसी नौजवानों का यह जोश ठंडा नहीं पड़ा । १६ सितम्बर सन् १८५४ को इसी मंडली की ओर से 'पठान सफ़रेख और कल्लू' तथा 'अल्लादीन और बानू जुलेखा' नाम के नाटक ग्रांट रोड थियेटर में खेले गये ।

अगरेजी नाटक देखने की प्रवेश दरों का उल्लेख पहले हो चुका है । पारसी नाटक मंडली की प्रवेश दरें इस प्रकार थी—

आरंभ में—

ड्रेस सर्किल	३) रुपया
स्टाल	२) "
गैलरी	१॥) "
पिट	१) "

बाद में सन् १८५४ में—

बाक्स	२॥) रुपया
स्टाल	१॥) ,
गैलरी	१॥) ,
पिट	१) ,

नाटक रात के ८ बजे आरम्भ हो जाया करता था ।

सन् १८५४ में खेले गये नाटकों के बाद में खेले जाने वाले किसी नाटक का समाचार नहीं मिलता । २५ फरवरी सन् १८५५ के 'रास्त गोप्तार' नामक पारसी समाचार पत्र में एक विज्ञापन छपा था—

### “पारसी नाटक”

#### पेट्रिआटिक फंडना फ्रायेदा सार

पारसी नाटक मंडली सरवे सास आमनी सेवामा अरज करेछे के तेओ पोतानो १२ मी वारनो नाटक, तारीख २७ मी फेवरवारी अनेवार भोमने दीछे, गरांड रोड ऊपरना तमाशाना घरमा नीचे जणावेला खेल करी बतावरो ।

#### पादशाह फरेदूननू दास्तान

#### अने साथे

#### उठाऊगीर सुरती नामनो रमुजी फारस

टिकीटोना भाव रु० २॥), १॥), १॥) पिट रु० १)”

इस विज्ञापन से पता चलता है कि पारसी नाटक मंडली समय-समय पर अपने गुजराती नाटक खेलती रही । सन् १८५६ में भी उसने 'रुस्तम अने एक-दस्त' का अभिनय किया था । इस नाटक का कथा-भाग भी शाहनामा से लिया गया था । नाटक के लेखक का नाम मालूम नहीं पड़ता । परन्तु पारसी नाटक मंडली के प्रख्यात नाटककार वमनजी न० कावसजी तथा जहांगीर नशरवानजी पटेल थे । वमनजी कावसजी ने अनेक नाटक लिखे हैं यथा भोलीगुल, वामे-बहिस्त, बापना थाप, वहेला वहेरा, नूरे नेकी, वफा पर जफ़ा, देलजग दिलेर, खुशरो अने परिचेहर और कुल्युग दोरंगी-दुनिया आदि । इनमें से कौन-कौन से नाटक पा० ना० म० में खेले गये, पता नहीं चलता । इसी

प्रकार जहागीर नशरवानजी पटेल ने हाथरस का जो 'फाकड़ो फीतुरी' लिखा वह मंडली के बड़े सफल नाटकों में गिना जाता था ।

यह विवरण नहीं मिलता कि पा० ना० मं० सक्रिय रूप से कब तक काम करती रही । केवल इतना पता चलता है कि सन् १८६७ में जब विक्टोरिया नाटक मंडली की स्थापना हुई उस समय यह बंद पड़ी थी और इसके प्रसिद्ध अभिनेता एवं जन्मदायक घनजी मास्टर विक्टोरिया मंडली में डिरेक्टर नियुक्त हुए थे । पा० ना० मं० का अन्त इस प्रकार हुआ कि वह इसका सारा सामान—दृश्य पटावली, बेष आदि—कलकत्ते के जे० एफ० मादन ने खरीद लिया और मंडली बिधाम निद्रा में विलीन हो गई ।

पारसी नाटक मंडली से पारसी थियेटर का आरम्भ अवश्य हुआ परन्तु उसके अन्त के साथ पारसी थियेटर का जीवन समाप्त नहीं हो गया । सन् १८६७ के पहले तक पारसी थियेटर के साथ-साथ हिन्दू थियेटर भी बम्बई में अपना कार्यक्रम करता रहा । पारसी थियेटर की हलचल समझने के लिए उसकी जानकारी भी आवश्यक है क्योंकि उसने भी पारसी थियेटर को प्रोत्साहन दिया । 'दी वाम्बे टाइम्स एण्ड जर्नल आफ़ कामर्स' से पता चलता है कि सन् १८४६ में 'खेतवाडी थियेटर' के नाम से एक थियेटर चला करता था ।<sup>२८</sup> इसका विज्ञापन 'थियेटर कमिटी' के नाम से निकला करता था ।

"We have much pleasure in directing attention to an announcement published in another column, by The Theatrical Committee intimating that the Theatre will be opened next Monday evening. It is rather late in the season to make a beginning but on the principle 'better late than never' we must be content with what is now offered to us, and have no doubt that the efforts of the Committee to provide amusement for the public will meet with deserved success.

"हमें (पाठकों का) ध्यान उस सूचना की ओर आकर्षित करने में बड़ा आनंद है जो इसी पत्र के अन्य कालम में छपी है और जिसमें बताया गया है कि 'थियेट्रिकल कमिटी' सूचित करती है कि अगले सोमवार को सायंकाल के समय थियेटर खोला जायगा । ऋतु-काल की दृष्टि से नाटक के आरंभ

में विलम्ब हो गया है परन्तु 'कुछ न करने से देर में ही करना' वाले मिद्दात के आधार पर हमें उस पर सतोष करना चाहिए जो हमारे सामने प्रस्तुत किया जा रहा है और इसमें सदेह नहीं करना चाहिए कि जनता के लिए मनोरंजन कार्य उपस्थित करने में कमिटी के प्रयत्न वाञ्छित सफलता प्राप्त करेंगे।"

उक्त पत्र ने जिस उल्लेख की ओर ध्यान आकर्षित करने की बात ऊपर कही है वह इस प्रकार है—

"Our readers are not generally aware that an attempt which has hitherto proved eminently successful, has lately been made to revive the legitimate Hindoo Drama in Bombay. The Theatre in Khetwaddy, where this has been attempted is as yet without moveable scenes and.... what is usually reckoned the hit serves the purpose of the stage, benches all round rise tier about tier, and are occupied rightly by hundreds of respectable, well-conducted, and most attentive natives of all classes and creeds. We need not inform the readers of Horace Wilson—to those who are not such, the information may be new—that the Hindoo Drama is of very old date.....

... .. The plays acted at Khetwaddy Theatre have been translated from Sanskrit by a learned Brahmin, who appeared on the stage. A buffoon or chorus first comes in, somewhat after the manner of Greeks and shortly recites the leading particulars of what is about to occur. The actors next appear gorgeously and fantastically dressed and the play proceeds—the buffoon through the whole, even in the gravest scenes intrudes his impudence or wit."

"सानान्यतया हमारे पाठक इससे अनभिज्ञ हैं कि बम्बई में थोड़े दिनों से प्रयत्न किया गया है कि 'हिंदू ड्रामा' को पुनर्जीवित किया जाय और इनमें ख्यातिगत सफलता भी मिली है। "खेतवाड़ी थियेटर" में, जहाँ यह सफलता मिली है, हटाये जाने वाले दृश्य नहीं हैं और जिसे प्रायः 'पिट' ( Pit ) कहते हैं वही रंगमंच का काम दे देता है। पिट के चारों ओर एक के ऊपर एक टांडों की तरह बेंचें लगा दी जाती हैं और उन्हीं पर सभी प्रकार के वर्गों एवं जातियों के सैकड़ों सम्भ्रान्त शिष्ट और जिज्ञासु देसी निवासी बैठते हैं। जिन्होंने होरेस विल्सन ( Horace Wilson ) की रचनाएँ

नहीं पड़ी उनके लिए यह सूचना नई हो सकती है अन्यथा उनके पाठकों को यह बताने की आवश्यकता नहीं कि 'हिन्दू ड्रामा' बहुत पुरानी वस्तु है। . . . . . खेतवाड़ी थियेटर में अभिनीत होने वाले नाटकों का अनुवाद एक विद्वान् ब्राह्मण द्वारा, संस्कृत से किया गया है। यह ब्राह्मण रंगमंच पर प्रकट होता है। कुछ-कुछ यूनानी परम्परा के अनुसार एक विदूषक या कोरस मंच पर आता है और नाटक की प्रधान घटनाओं के विषय में बताता है। इसके पश्चात् तड़क-मड़क और विचित्र पोशाक पहिने हुए अभिनेता प्रवेश करते हैं। नाटक चालू होता है। विदूषक, समस्त नाटक में, गभीर दृश्यों तक में हर, समय उपस्थित रहता है और कभी हास्य से कभी व्यंग्य से अपनी टांग अड़ाये रहता है।<sup>२४</sup>

इस विवरण से पता चलता है कि खेतवाड़ी थियेटर सन् १८४६ में सक्रिय था और उसमें संस्कृत से अनूदित नाटक 'हिन्दू ड्रामा' के नाम से अभिनीत होते थे। यह थियेटर अंगरेजी बंग के बने हुए ग्रांट रोड थियेटर के जैसा बना हुआ न होकर संभवतः खुला थियेटर था जिसमें नाटक की लोकपरम्परा के अनुसार मंच का निर्माण होता था, दर्शकों के बैठने और पात्रों के प्रवेश आदि की भी वही लोकपरम्परा थी। इस लेख में यह उल्लेख नहीं है कि नाटक किस मापा में अनूदित होते थे। परन्तु अनुमान हो सकता है कि संभवतः मरहठी मापा में होते थे। कारण यह है कि खेतवाड़ी क्षेत्र, आज की तरह, उस समय भी मरहठी क्षेत्र था अतएव उन्हीं के मनोरंजन के लिए उसका अस्तित्व रहा होगा। नाटक के प्रदर्शन की जिस परिपाटी का वर्णन उल्लेख में आया है—प्रथम, किसी विदूषक या सगीत मडली का रंगमंच पर प्रवेश, फिर उनके द्वारा दर्शकों के सामने अभिनीत होने वाले नाटक की प्रधान घटनाओं का वर्णन, तथा नाटक के आरंभ से अन्त तक विदूषक की उपस्थिति आदि सभी, नाटक की उस परम्परा के द्योतक हैं जो मरहठी परिपाटी कही जा सकती है यद्यपि नौटकी या स्वांग की शैली से यह अधिक भिन्न नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है कि 'हिन्दू ड्रामा' शब्दावली होरेस विल्सन की रचना से ही ली गई है क्योंकि उन्होंने जो पुस्तक संस्कृत नाटकों के विषय में लिखी है उसे 'The Theatre of the Hindoos' ही कहा गया है, संस्कृत थियेटर नहीं। कदाचित् इसीलिए यह नाम भी उक्त लेख में आया है। जो भी हो, यह निश्चित है कि पारसी थियेटर के उद्भव (सन् १८५३) से पूर्व



बम्बई में 'हिन्दू थियेटर' सक्रिय रूप से विद्यमान था और उसमें जनपदीय भाषा के लोकप्रिय नाटकों के अभिनय होते थे। इस प्रवृत्ति ने पारसियों को निश्चित रूप से प्रोत्साहन दिया होगा।

एक आश्चर्य की बात यह है कि प्रो० बनहट्टी ने अपनी रचना 'मराठी रंगमूमि वा इतिहास' में इस थियेटर और इसके नाटकों का कोई उल्लेख नहीं किया है। कुलकर्णी आदि मराठी नाटक साहित्य के इतिहासकार भी इस विषय पर मौन हैं। इससे कभी-कभी यह संदेह होने लगता है कि कहीं ये नाटक 'हिन्दुस्तानी' में तो नहीं होते थे? अस्तु।

डा० घनजी भाई पटेल एवं श्यावक्षा ने सन् १८६१ तक बम्बई में पाई जाने वाली थियेट्रिकल नाटक मंडलियों और क्लबों की एक-एक सूची दी है। दोनों सूचियाँ एक सी नहीं हैं। उनमें कुछ मतभेद हैं। सूचियाँ इस प्रकार हैं—

घनजी भाई पटेल की सूची— श्यावक्षा द्वाराशाह शराफ की सूची—

१. पारसी नाटक मंडली (फलुधुम-  
वाली)

१. दी पारसी स्टेज प्लेअर्स

२. अमेच्योर्स ड्रामेटिक क्लब

२. जेंटिलमेन अमेच्योर्स क्लब

३. एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब  
(नाजरवाली)

३. जोरास्ट्रियन ड्रेमेटिक क्लब

४. एल्फिंस्टन अमेच्योर्स (नाजरनु-  
तरूप)

४. ओरियेंटल ड्रामेटिक क्लब

५. पारसी स्टेज प्लेअर्स

५. परशियन क्लब

६. जेंटिलमेन्स अमेच्योर्स (फलुधुसवाली)

६. परशियन ओरियेंटल

ड्रामेटिक क्लब

७. जोरास्ट्रियन नाटक मंडली

७. पारसी नाटक मंडली

८. जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी

८. पारसी एल्फिंस्टन

ड्रामेटिक क्लब

९. परशियन जोरास्ट्रियन नाटक मंडली

९. वेरोनेट थियेट्रिकल क्लब

१०. परशियन नाटक मंडली

१०. आगलेकर हिन्दू कम्पनी

११. ओरियेंटल नाटक मंडली

११. ओरियेंटल जोरास्ट्रियन क्लब

१२. वेरोनेट नाटक मंडली

१२. पारसी क्लब।<sup>२०</sup>

१३. आलबर्ट नाटक मंडली
१४. रोयमपियर नाटक मंडली
१५. दी वालेंटियम क्लब
१६. विक्टोरिया नाटक मंडली
१७. ओरिजेनल विक्टोरिया क्लब
१८. हिन्दी नाटक मंडली
१९. पारसी विक्टोरिया ओपेरा ट्रुप  
(नाज़रवाली) आदि, आदि ।<sup>११</sup>

उपरोक्त दोनों सूचियों की तुलना से कई बातें स्पष्ट भी होती हैं और कई तथ्य कुछ उलझ भी जाते हैं। पहले घनजी भाई की सूची को लीजिये। उन्हीं के लेमानुसार विक्टोरिया नाटक मंडली (नं० १६) की स्थापना ई० सन् १८६८ में हुई।<sup>१२</sup> परशियन नाटक मंडली (नं० १०) जिसका दूसरा नाम 'ईरानी नाटक मंडली' था सन् १८७० में स्थापित हुई।<sup>१३</sup> परशियन जोरास्ट्रियन नाटक मंडली भी १८७०-१८७५ में स्थापित हुई।<sup>१४</sup> 'जोरास्ट्रियन थियेट्रिकल क्लब' सन् १८६६ में बना।<sup>१५</sup> ओरिजनल विक्टोरिया मंडली या क्लब' (नं० १७) की स्थापना दादी पटेल ने उस समय की जब वह नाज़र जी में विक्टोरिया नाटक मंडली की भागीदारी से पृथक् हुए। अतएव यह घटना भी १८७०-७१ के लगभग हुई अतएव इस मंडली को भी १८६१ से पहले का नहीं माना जा सकता।<sup>१६</sup> सन् १८७६-८० में 'दी जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी' बनी।<sup>१७</sup> 'बारोनेट क्लब' (नं० १२) नशरवान जी फारबस ने उस समय आरम्भ किया जब सन् १८७१ में जोरास्ट्रियन क्लब ने एदल जी खोरो का नाटक 'सुदावरज' अभिनीत कर लिया था और नशरवान जी फारबस इस क्लब को छोड़कर चले गये थे।<sup>१८</sup> अतएव 'बारोनेट क्लब'

३१. पारसी नाटक तहवाती तयारीख, पृ० १७-१६ ।

३२. पा० त० त०, पृ० ८२ ।

३३. वही, पृ० १०१, पृ० १०३ ।

३४. वही, पृ० १०२ ।

३५. वही, पृ० १६२ ।

३६. वही, पृ० १८३ ।

३७. वही, पृ० २६७ ।

३८. वही, पृ० १६४-१६५ ।

का अस्तित्व भी १८७१ से पहले का नहीं माना जा सकता ।

इन उदाहरणों से सिद्ध है कि घनजी भाई की सूची में अनेक ऐसी नाटक मंडलियों (क्लब) के नाम सम्मिलित हैं, जो १८६१ के पश्चात् अस्तित्व में आईं और उन की सूची को प्रमाणित नहीं माना जा सकता ।

श्यावक्षा दाराशाह शराफ की सूची भी इसी प्रकार अप्राप्त है । अतएव निष्कर्ष यह निकलता है कि सन् १८६१ से पहले कई पारसी नाटक मंडलियों का अस्तित्व था और वे सकर सेट की नाटकशाला में यदा-कदा अभिनय दिखाकर जनता का मनोरंजन करती थीं । इनमें से कुछ अ-व्यवसायी भी थीं । एल्-फिस्टन कालेज के क्लब केवल अंगरेजी नाटकों, विशेषकर शेक्सपियर के नाटकों, का अभिनय अंगरेजी भाषा और अंगरेजी पोशाक में किया करते थे । पोशाकें भी प्रायः अभिनेता अपने पास से ही बनवाया करते थे । यह भी स्वीकार करना पड़ेगा कि पारसी जाति की रुचि नाट्य कला में बड़ी-बढ़ी थी । वे उसे आरम्भ में व्यवसाय की ही दृष्टि से नहीं देखते थे, बल्कि कला की दृष्टि से भी उसे आकर्षक बनाने का उद्योग करते थे । उनके नाटक निस्संदेह अधिकतर गुजराती में होते थे परन्तु अंगरेजी और हिन्दुस्तानी भाषा में भी उनके नाटकों का अभिनय होता था । सन् १८५८ में जोरास्ट्रियन थियेट्रिकल क्लब ने 'हिन्दी और फिरंगी राज में मुकाबला' शीर्षक से एक नाटक का अभिनय किया था । यह हिन्दुस्तानी भाषा का नाटक था ।<sup>३९</sup> सन् १८५८ के लगभग ही एक नयी नाटक मंडली का भी जन्म हुआ जिसका नाम था 'दी इंडियन थियेट्रिकल क्लब' । इसमें 'नाना-साहब' नाम का नाटक खेला गया था । यह नाना साहब वही थे जिन्हें सन् १८५७ की स्वतंत्रता की लड़ाई का नायक माना गया है । पारसियों ने तत्कालीन अंगरेजी सरकार के प्रति अपनी स्वामिभक्ति प्रगट करते हुए नायक के लिए कह-लवाया था—

"मूर्जी यच्छा नानाये, कीयां बुरा करम,

छोडी तेने आलों मां थी नौमकनी शरम !

ओ पार्षी चोर चांडाल, ओ निर्दोषोना काल,

फरतुक भीसाल याशे तारा, बुरा बद बेहाल ।"<sup>४०</sup>

यह नाटक बड़ा लोकप्रिय हुआ था । इसके कुछ गाने पारसी घरों में गाये जाते थे ।

यह दुर्भाग्य की बात है कि पारसी थियेटर के आरम्भिक नाटक अब कहीं भी प्राप्त नहीं होते। हो सकता है कि वे छपे ही न हो। परन्तु जो विवरण उनके विषय में इधर-उधर से मिलते हैं उनसे यह पता चलता है कि पारसियों की रूचि ईरान के इतिहास की ओर सब से पहले गई थी। शाहनामा की कथाओं को लेकर उन्होंने फ़ारस के पहलवानों और राजाओं को अपने नाटकों के नायक का पद दिया था। ये नाटक रंगमंच पर यथासम्भव अपने मौलिक परिवेश में अभिनीत होते थे परन्तु आरंभ में यांत्रिक दृश्यों का चलन नहीं हुआ था। पदों के चित्रकार भारतीय नहीं थे और वेशभूषा की उपयुक्तता पर भी विशेष ध्यान नहीं दिया जाता था। यह आश्चर्य है कि पारसी अभिनेता गुजराती मातृभाषा होते हुए भी, हिन्दुस्तानी बोलते थे और रंगमंच पर उसका उच्चारण करने में उन्हें विशेष कठिनाई नहीं होती थी।

संक्षेप में पारसी थियेटर का उदय सन् १८५३ में मानना चाहिए। यह पारसी प्रयत्न निरंतर चलते रहे। आरंभ में इनके नाटक गुजराती भाषा में होते थे। साथ ही साथ कभी-कभी उनके अभिनय के पश्चात् एक या दो प्रहसन भी अभिनीत होते थे जिनकी भाषा हिन्दुस्तानी होती थी और जो प्रायः पारसियों द्वारा ही लिखे जाते थे। समय-समय पर अंगरेजी नाटकों का अभिनय भी होता था। पारसी नाटक मंडलियाँ व्यावसायिक भी थी और कुछ मंडलियाँ या क्लब व्यावसायिक भी थे। नाटकों का अभिनय पर्याप्त गृहसलों के बाद किसी निर्देशक की देख-रेख में होता था और इनके लिए एक ही नाटकशाला या जो ग्रांट रोड पर स्थित थी और जिसे 'शकर सेट की नाटकशाला' या 'ग्रांट रोड थियेटर' या 'बादशाही नाटकशाला' कहा जाता था।

बलचंत गार्गी का यह कथन कि "जिस समय बंगाल १८७० में व्यावसायिक नाटक की नींव रख रहा था, तब कुछ पारसी बम्बई में नाटक और ललित कलाओं में रुचि लेने लगे। परिणाम यह हुआ कि पारसियों ने व्यावसायिक हिन्दी नाटक की स्थापना करने में पहल की,"<sup>४१</sup> नितान्त असत्य है। सन् १८७०-७१ में तो पारसी थियेटर बहुत आगे बढ़ चुका था। कैलुमरो जी कावरा, एदल जी खोरी और नाना भाई रूस्तम जी राणीना तथा बहमनजी नवरोजी कावरा एवं नसरवान जी नौरोज जी पारख आदि पारसी नाटककार अपनी कृतियों से पारसी रंगमंच को बहुत ऊँचा उठा चुके थे।



## पारसी थियेटर का विकास । ३

सन् १८५३ में आरंभ होकर पारसी थियेटर धीरे-धीरे विकास पथ पर अग्रसर होता रहा । यह अस्पष्ट था कि कभी कुछ नाटक मंडलियाँ उमरती परन्तु अधिक दिन तक जीवित न रहकर समाप्त हो जाती, कुछ ऐसी भी थी जो पुनः संजीवित हो जाती और अपने जीवन-काल की मर्यादा में कुछ उत्पत्ति करती परन्तु प्रतियोगिता में केवल ये ही टिक पाती थी जिनके पीछे केवल रुपये-पैसे की ही एकमात्र चिन्ता न होकर उनके कला-बुद्धि अभिनेता और गमीर निर्देशक रहते थे । धीरे-धीरे दर्शकमंडली भी नाट्यकला से अवगत हो चली थी और थलाऊ नाटकों एवं प्रहंगमों के अभिनय को रचि विरद्ध प्रदर्शित करने लगी थी । पारसियों में इन नाटक मंडलियों ने एक उत्साह की धारा यह निपली थी और ये यथाशक्ति मनोरंजन का वातावरण उत्पन्न करना चाहते थे ।

पारसी थियेटर के विकास में आरंभ सेही जो सय में बड़ी कठिनाई थी यह नाट्यशालाओं का अभाव था । सन् १८५३ में बम्बई में केवल दो थियेटरो का अस्तित्व प्रतीत होता है । एक नाट्यशाला तो ग्राट रोड पर थी ही जिसे 'ग्राट रोड थियेटर' कहा जाता था और दूसरा 'सेतवाडी थियेटर' था जो सम्भवतः मुला थियेटर था और जिसमें लोकप्रमी परम्परा की शैली द्वारा नाटक अभिनीत हुआ करते थे । इसका परिणाम यह था कि नाटक मंडलियाँ अधिक दिनों तक अपने नाटक नहीं दिखा पाती थी । ग्राट रोड थियेटर प्रति सप्ताह विसी न किमी मंडली द्वारा भाड़े पर उठा रहता और उस मंडली के अतिरिक्त दूसरी मंडलियाँ बेकार बैठी रहती । व्यवसाय और आर्थिक दृष्टि से नाट्यशालाओं का अभाव विकट स्थिति उत्पन्न करने वाली बात थी । अतएव सय से पहिले मंडली मालिकों का ध्यान इस अभाव की पूर्ति की ओर गया । इसके उन्होंने दो मार्ग निकाले । जहाँ तक संभव हो मंडलियाँ बम्बई में अभिनय करती परन्तु बाद में अपने अभिनेताओं और समस्त दृष्य-श्रवण आदि सामग्री को साथ लेकर दूसरे स्थानों को चली जाती और वहाँ अपने 'चलते-फिरते थियेटर' की स्थापना कर जितने दिन संभव होता अपने खेलों का प्रदर्शन करती थी । यह प्रदर्शन देश के विभिन्न भागों में श्रुत-अनुकूल वातावरण में हुआ करते थे ।

अतएव पारसी थियेटर के विकास में उनके द्वारा निर्मित नाट्यशालाओं का बड़ा महत्व था। ये थियेटर कब बने और उनका वाह्य एवं आन्तरिक आकार किस प्रकार का था ये विवरण उपलब्ध नहीं हो पा रहे हैं क्योंकि आज वे प्रायः सभी नष्ट हो चुके हैं अथवा रुपान्तरित हो गये हैं। नाट्यशालाओं के निर्माण के क्रमशः काल की अनुपस्थिति में जो कुछ उपलब्ध है उसे अकरादि प्रम में यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

### (अ) पारसियों द्वारा निर्मित नाट्यशालाएँ

**हरास थियेटर**—इस थियेटर का निर्माण सन् १८३७ में हुआ था। निर्माता थे श्यावशा खंवाता। चर्च गेट स्टेशन के सामने यह शानदार थियेटर खड़ा किया गया था और लाखों रुपये इसके बनवाने में व्यय हुए थे। आज भी इसकी शान वही है बनी हुई है और बम्बई के प्रसिद्ध थियेटरों में इसकी गणना की जाती है। आजकल यह सिनेमा के काम में आता है। श्यावशा ने इसकी गणना थियेटरों में की है परन्तु यह कहो पता नहीं चलता कि इसमें कौन से नाटक अभिनीत हुए और कौन सी नाटक मंडली ने उन्हें रंगमंच पर खेला।<sup>४३</sup>

**एडवर्ड थियेटर**—इस थियेटर का निर्माण सन् १८५०-६० में माना जाता है।

आज भी यह कालबा देवी रोड पर स्थित है। परन्तु अन्य थियेटरों की तरह इसकी भी कायापलट हो गई है और सिनेमा के काम में आता है। इसमें गुजराती के नाटक खेले जाते थे।<sup>४४</sup>

**एम्पायर थियेटर**—इस थियेटर का निर्माण सन् १८०८ में हुआ था। इसका मालिक सिटी आफ़ बाय्वे डम्प्रूवेट ट्रस्ट लिमिटेड था और इसमें १००० दर्शकों के बैठने का स्थान था। इस ट्रस्ट के प्राण ई० डी० नेमून कम्पनी के मि० नेथन और ताता सस कम्पनी के ए० जे० विलिमोरिया था। सन् १८३० तक इसमें नाटकों का ही अभिनय होता था परन्तु १८३० में इसमें पहला सवाक् चलचित्र दिखाया गया जिसका नाम Vagabond King था। पीछे सन् १८४८ में प्रसिद्ध साहसी शेठ केशव मोदी ने नये सिरे से इसका निर्माण कराया और नवीन ढंग से बना हुआ यह मिनेमापर अगस्त १८४८ में सिनेमा के रूप में चालू हो गया।<sup>४५</sup>

**एल्फिस्टन थियेटर**—बम्बई के लोकप्रिय राज्यपाल एल्फिस्टन के नाम पर इस थियेटर का निर्माण लगभग १८५३ में हुआ था। इसके संबंध में कोई अन्य विवरण उपलब्ध नहीं।<sup>४६</sup>

**एस्प्लेनेड थियेटर**—इस थियेटर का निर्माण नाटक-उत्तेजक मंडली द्वारा हुआ था। यह वर्तमान क्राफर्ड मार्केट के पास बना था और लम्बी का था। नाटक उत्तेजक मंडली के सभी नाटकों का अभिनय इसमें होता था। प्रसिद्ध है कि रणछोड़ भाई का हरिश्चन्द्र नामक प्रसिद्ध नाटक इसी नाट्य-शाला में बहुत दिनों तक निरन्तर खेला जाता रहा। जिस प्रकार उक्त नाटक मंडली की स्थापना और कार्य-कलाप में कैथुसरो काबरा जी का हाथ था उसी प्रकार इस नाट्यशाला के निर्माण में भी उनका धनिष्ठ महयोग था। नाटक मंडली का कार्य-काल ३५ वर्ष के लगभग माना जाता है अतएव नाट्यशाला का उपयोग भी कम से कम इतना ही मानना चाहिए।

**बीरिजनल थियेटर**—सन् १८५३ में इस थियेटर के अस्तित्व का उल्लेख श्यावक्षा ने किया है। उल्लेख के अतिरिक्त कोई अन्य विवरण प्राप्त नहीं है।<sup>४७</sup>

**गेमटी थियेटर**—यह थियेटर कोर्ट के एक कोने पर बना था। इसके मालिक डाहया भाई छोलसाजी थे परन्तु वह किसी नाटक मंडली के अधिपति भी थे या नहीं यह पता नहीं चलता। पहले इसी स्थान पर और इसी नाम से नाज़र जी ने एक नाट्यशाला बनाई थी जिसमें प्रायः अगरेजी नाटक हुआ करते थे। इंग्लैंड आदि से आने वाली दम्बरई अथवा कलकत्ता जाने वाली अंग-रेजी कम्पनियाँ यहाँ अपना प्रदर्शन करती थी। विक्टोरिया और एलिफिस्टन नाटक मंडलियों से पृथक् होने के बाद नाज़र जी की जीविका का प्रधान साधन यही नाट्यशाला थी। इसी नाट्यशाला में कुंवर जी नाज़र ने बड़ी सफलता के साथ Honey Moon नाटक का अभिनय किया था और अगरेजी महिला वरचनाफ़ के साथ स्वयं भी उसमें अभिनेता बनकर पार्ट लिया था।<sup>४८</sup>

**गोलपीठा की नाट्यशाला**—इस नाट्यशाला का निर्माण गोलपीठा के सामने हुआ था। इसके निर्माता पेस्तन जी फ़ारम जी बेलाती थे। पहले पेस्तन जी बेलाती 'पश्चिमन क्लब' में अभिनेता थे और उसमें उन्होंने 'वरजो अने हस्तम' नाटक का फ़ारसी भाषा में अभिनय किया था। बाद में किसी कारण उसे छोड़ दिया और एक नई मंडली 'दी पश्चिमन ज़ोरास्ट्रियन क्लब' के नाम से स्थापित की। उसी के लिए इस थियेटर का निर्माण हुआ। इस नाट्यशाला



में प्रसिद्ध नाटक 'पोलादबंद' का अभिनय किया गया था और अनेक यात्रिक दृश्य दिखाये गये थे।<sup>४९</sup>

**टिबोली थियेटर**—आज जहाँ 'टाइम्स आफ इंडिया' का कार्यालय है वहाँ पर

यह थियेटर बोरीवंदर (विक्टोरिया टर्मिनस) स्टेशन के सामने बना था। इस का निर्माण कुवरजी पाघटीवाला के लिए हुआ था। सन् १८८६ में यह वर्तमान था परन्तु इस के निश्चित निर्माण काल का पता नहीं। यह थियेटर आल्फ्रेड नाटक मंडली के लिए बनाया गया था। नाट्यशाला काम चलाऊ नाट्यशाला थी। आल्फ्रेड नाटक मंडली के मालिक उन दिनों नाना भाई एस्तेम जी राणीना थे। उन्होंने यह नाटक मंडली कावसजी पालन जी खटाऊ से मोन्द ले ली थी।<sup>५०</sup>

**नावेलडी थियेटर**—इसका निर्माण भी बोरीवंदर रेलवे स्टेशन के सामने वाले

मैदान में ही हुआ था। इसके निर्माता प्रसिद्ध अभिनेता और एक समय विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी के एकमात्र मालिक खुरशेद जी वाली-वाला थे। यह थियेटर बड़ा लोकप्रिय था। इसी कारण इसके पास बैठने वाले सोडा-लेमन और बादाम-पिस्तां की थैलियाँ बेचनेवाले अच्छा लाभ उठाते थे। इसमें आर्केस्ट्रा की प्रवेश फ्रीस १) या १।।) रुपया थी और पिट की केवल १) आने। परन्तु नाटक देखने का आनन्द दोनों स्थानों पर बैठने वालों को समान रूप से मिलता था। 'पारसी प्रकाश' में इसका निर्माण काल सन् १८८७ बताया गया है। आज हमी के स्थान पर 'एक्सेलशियर थियेटर' खड़ा है।

वालीवाला ने एक अन्य थियेटर ग्राट रोड पर निर्मित कराया था जिमका नाम 'ग्रांड थियेटर' था। इस के बनवाने में वालीवाला ने बहुत धन व्यय किया था। कहा जाता है कि इसके कारण उन की आर्थिक स्थिति भी संकट पूरित हो गई थी परन्तु वालीवाला बड़े साहसी व्यक्ति थे। वह जैसे-तैसे अपनी नैया विपद-सागर से पार निकाल ले गये। परन्तु आपत्तियाँ अकेली नहीं आती। इस थियेटर में आग लग गई और यह जलकर राख हो गया। न्यायवशा के लेखानुसार इसका उद्घाटन उस समय (१९०७) पुलिम कमिशनर एस० एम० एडवर्ड्स ने किया था।

**नेशनल थियेटर**—इसके निर्माता द्वारकादास लल्लूभाई थे। यद्यपि यह थियेटर

४९. क्रं.सरे हिंद, २री दिसम्बर, सन् १९२८।

५०. वही, २री दिसम्बर, सन् १९२८।

पारसियों के द्वारा निर्मित नहीं हुआ था परन्तु यहाँ इसका उल्लेख कर दिया गया है। इसके विषय में अधिक ज्ञात नहीं।<sup>५१</sup>

**रायल ओपेरा हाउस**—यह शानदार थियेटर जागीर जी फ़ारदून जी कड़ाका ने साढ़े सात लाख रुपया लगाकर बनवाया था। इसके बनवाने में बैंडमैन कम्पनी के मैरिस बैंडमैन ने अपनी सलाह देकर उसमें सहायता प्रदान की थी। इसके निर्माण का कार्य सन् १६२५ में पूरा हुआ और उसके दस वर्ष बाद ही इसे सिनेमा हाउस में परिवर्तित कर दिया गया।

**रिपन थियेटर**—इसके विषय में कुछ ज्ञात नहीं होता।

**विक्टोरिया थियेटर**—सन् १८६८ में जब विक्टोरिया थियेट्रिकल मंडली की नींव पड़ी तो यह समस्या पैदा हुई कि उसके नाटको का अभिनय किस स्थान पर किया जाय? वैसे तो श्यावक्षा के अनुसार सन् १८५३ में ही पाँच थियेटर वर्तमान थे परन्तु विक्टोरिया नाटक मंडली के उद्भव के समय उल्लेख योग्य केवल शंकर सेट की ग्रांट रोड नाट्यशाला ही थी। संभवतः अन्य नाट्यशालाएँ समाप्त हो चुकी थी। अतएव ग्रांट रोड थियेटर में ही एल्फ़िस्टन, जोरास्ट्रियन और विक्टोरिया नाटक मंडलियों को अभिनय करना पड़ता था। इस कारण प्रत्येक नाटक मंडली को एक सप्ताह में बहुत कम दिन अभिनय करने को मिलते थे जिससे उन्हें अधिक आर्थिक हानि उठानी पड़ती थी।

सन् १८७० में जब विक्टोरिया नाटक मंडली दादी पटेल के हाथ में आई तो उन्होंने एक नया थियेटर बनवाने की सलाह की। ग्रांट रोड पर ही एक भू-खण्ड लेकर विक्टोरिया थियेटर बनवाया गया जिससे विक्टोरिया नाटक मंडली को, जो उस समय भी सब से बड़ी नाटक मंडली थी, नाटको के खेलने में कोई असु-विधा न हो।

विक्टोरिया थियेटर का कोई चित्र अभी तक उपलब्ध नहीं हो सका है। अतएव उसके विषय में जानकारी देना असंभव है। परन्तु कुछ लोगों ने उसे भैस के तबले के समान बताया है। जो भी हो उपयोगिता की दृष्टि से यह थियेटर बहुत प्रसिद्ध और महत्वपूर्ण था।

**वेलिंगटन सिनेमा**—इसके निर्माता शेठ रस्तम जी दोराब जी थे। सन् १६२५ में इस का उद्घाटन बम्बई के राज्यपाल सर लेस्ली विल्सन ने किया था। सन् १६३० में यह भी टाकीज़ में परिवर्तित हो गया।

हिन्दी नाट्यशाला—इस नाटकशाला के निर्माता दादामाई रतन जी ठूंडी थे ।

जब दादी पटेल के हाथ में बिकटोरिया नाटक मंडली आ गई तो दादा भाई ठूंडी उससे पृथक् हो गये क्योंकि दादा भाई ठूंडी और दादी पटेल के विचारों में एकरा नही था । पृथक् होकर दादा भाई ठूंडी ने एक नया क्लब 'हिन्दी नाटक क्लब' और एक नई नाट्यशाला 'हिन्दी नाट्यशाला' नाम से स्थापित करने की बात सोची । राट रोड पर उन्होंने एक बहुत बड़ा मकान लिया जिसमें नाटक के रिहर्सल होते और उसी के कम्पाउण्ड में हिन्दी नाट्यशाला का निर्माण अपनी देखरेख में आरंभ कर दिया । सुबह में लेकर शाम तक दादा भाई ठूंडी नाट्यशाला के काम पर निगरानी रखते, वही दिन का भोजन करते, और सायं ७ बजे से नाटक का रिहर्सल आरंभ कर देते । उस समय इसके पास कुछ प्रसिद्ध पारसी अभिनेता थे, यथा—

१. दादा भाई रतन जी ठूंडी ( मंडली मालिक, अभिनेता और डायरेक्टर )
२. दादी अस्पदवार जी मिस्त्री ( दादी जादूबाब )
३. अरदेशर शराफ ( एक व्यवसायी )
४. जहांगीर जी पेस्तन जी खंवाता ( जहांगीर लाम्बो )
५. कावस जी बलीगर ( काऊ कलीगर )
६. नवरोजी वाटला
७. नवरोजी एदलजी तबोली
८. कावस जी पालन जी खटाऊ
९. कावस जी मिस्त्री ( काऊ हांडो )
१०. फ़राम जी गुस्ताद जी दलाल
११. जमशेद जी का० दाजी ( जमसू मनीजेह )
१२. जहांगीर नवरोजी मौनवाला ( जहांगीर नाल्लो )
१३. डोसामाई फ़राम जी कांगा ( व्योपारी )
१४. माणक जी भ० मिस्त्री ( माऊ घानसाख )
१५. वरजोर जी कुटार

इत्यादि, इत्यादि ।

इस नाट्यशाला में सबसे पहला नाटक 'फ़रेदून' खेला गया जो कैंबुसरो कावरा जी का लिखा हुआ गुजराती नाटक था । फिर बेजन-मनीजेह और बेनजीर-अद्रेमनीर भी अभिनीत हुए जो उर्दू में थे । अन्त में यह नाट्यशाला एक ऐसे घनी के हाथ में आ गई जिसने दादामाई ठूंडी को श्रृण दिया था और जिसे वह चुकता न कर पाये ।

## (अ) पारसी थियेटर के पारसी नाटककार

निस्संदेह पारसी थियेटर के प्रधान लेखक आरम मे स्वयं पारसी ही थे । ये पारसी गुजराती भाषा में ही लिखा करते थे । सब से पहला नाटक, जैसा लिखा जा चुका है, सन् १८५३ में अभिनीत हुआ था । इसके लेखक का पता नहीं चलता और न कहीं उसकी कोई प्रति ही उपलब्ध होती है । पारसी नाटक मंडली द्वारा अभिनीत होने वाले उक्त नाटक के पीछे वाले नाटकों के लेखक का भी कुछ प्रमाणित विवरण नहीं मिलता । इन्हीं दिनों एक अन्य नाटक 'करण घेलो' का उल्लेख आता है जिसे कुंवर जी नाजर ने अभिनीत किया था । करण गुजरात का अन्तिम हिन्दू मम्राट था और उसी के कथानक को लेकर यह नाटक लिखा गया था । हिन्दू संस्कृति के आधार पर लिखा होने के कारण इसमें अनेकों ऐसी घटनाएँ और दृश्य थे जिनकी जानकारी के लिए विशेष रूप से हिन्दू जानकारी रखने वालों को रखा गया था जिससे वे पारसी अभिनेताओं को उनके सम्पन्न करने की विधि से अवगत कर सकें । पर्याप्त तैयारी के पश्चात् नाजर ने इस नाटक के खेलने का साहस किया था । उन्हें इसमें सफलता भी मिली थी और इस अभिनय ने पारसी थियेटर के उद्भव में प्रेरणा-स्रोत का काम किया था । परन्तु इस के लेखक का भी पता नहीं चलता । नाटक भी उपलब्ध नहीं है । संभवतः आरंभ के ये सभी नाटक मुद्रित ही नहीं हुए । वे हस्तलिखित प्रतियों के रूप में ही रहे और कालान्तर में नष्ट हो गये । यही स्थिति उन प्रहसनों और उनके लेखकों की है जो आरंभिक नाटकों के साथ रगमच पर खेले जाया करते थे । यद्यपि ये प्रहसन प्रायः हिन्दुस्तानी में होते थे परन्तु लेखक इनके भी पारसी ही होते थे ।

पारसी नाटककारों के विषय में, दो-चार को छोड़कर, प्राप्त सामग्री की मात्रा नहीं के बराबर है । कहीं-कहीं उनके उल्लेख इधर-उधर की पुस्तकों में मिल जाते हैं परन्तु विस्तृत वर्णन कहीं नहीं मिलता । ऐसी स्थिति में, जैसी नाट्य-शालाओं की बात है, जो कुछ प्राप्त हो सका है उसे सग्रहीत करके यहाँ लिख दिया गया है । एक प्रकार से कैंबुसरो नवरोजी कावरा को पारसी नाटककारों में सर्वप्रथम माना जा सकता है परन्तु अन्य नाटककारों के जन्म-मृत्यु आदि का निर्णय न होने के कारण जो कुछ प्राप्त हो सका है, वही यहाँ दिया जा रहा है ।

## १. आपस्त्यार, नशरवान जी दोराव जी

नशरवान जी दोराव जी आपस्त्यार एक प्रसिद्ध और विद्वान पारसी सद्गृहस्थ थे । उन्हें संगीत में बड़ी रुचि थी; स्वयं भी गाने का शौक था और संगीत सुनने का भी चाव था । वह नाटककार थे, लेखक थे और पत्रकार थे ।

आपस्त्यार 'पारसी पच' पत्र के अधिपति थे । यद्यपि यह पत्र सन् १८५४ में दादाभाई शोहेरी ने पहले पहल चलाया था परन्तु सन् १८७८ में यह पत्र आपस्त्यार के हाथ में आया, और मृत्यु पर्यन्त वह उसे चलाते रहे ।

आपस्त्यार का जन्म सन् १८३५ में हुआ था । आरम्भ में इनकी अटक 'कीकादावर' थी परन्तु जब सन् १८५४ में इन्होंने 'आपस्त्यार' नाम का पत्र निकाला तो इनके नाम के साथ आपस्त्यार लगने लगा । आपस्त्यार और कैखुसरो कावरा जी में बड़ी शत्रुता थी । एक ओर विक्टोरिया नाटक मङ्गली कैखुसरो का 'बेजान-मनोजेह' और एदल जी खोरी का 'रुस्तम सोहराब' अमिनीत कर रही थी तो दूसरी ओर आपस्त्यार ने संगीतमय 'सोहराब-रुस्तम' खेलने का निश्चय किया ।

'सोहराब-रुस्तम' की कथा को संगीत का रूप देने का काम आपस्त्यार का था और सीमाग्य में उन्हें माणक जी वारमाया मिल गया । वारमाया का गला बड़ा मोठा और आकर्षक था । अतएव सोहराब की भूमिका माणक जी वारमाया ने ली और रुस्तम की भूमिका स्वयं आपस्त्यार ने तथा तहमीना की भूमिका में जममु कादेवाला रंगमंच पर प्रगट हुए । 'सोहराब-रुस्तम' गुजराती का सबसे पहला 'ओपेरा' था । यह दर्शकों में बहुत प्रिय हुआ ।

आपस्त्यार ने कई एक 'स्केच' भी तैयार किए थे । इनमें भी संगीत का समावेश होता था । उनके स्केचों में 'कजोडाने स्केच' बड़ा लोकप्रिय था । इसमें एक घूट्टे के साथ एक चारह बरस की कन्या का विवाह दिखाया गया था । ये स्केच आपस्त्यार की मंडली 'पारसी स्टेज प्लेअर्स' खेला करती थी । आपस्त्यार के संगीत का प्रभाव यह पड़ा कि कैखुसरो कावरा जी ने भी अपने गद्य नाटकों में गाने रखने शुरू कर दिए और एदल जी खोरी भी अपने नाटकों में उदयराम रणछोड़ भाई से गाने लखवा कर उनमें सम्मिलित करने लगे । फिर तो यह परम्परा ही चल निकली ।

इस दृष्टि से भी आपस्त्यार का योगदान पारसी नाटक में बड़ा महत्वपूर्ण था ।

## २. कावरा जी, कैखुसरो नवरोजजी

(जन्म २१ अगस्त, १८४२; मृत्यु २५ अप्रैल, १९०४)

नाट्य साहित्य और नाट्यशाला एवं रंगमंच के लिए कैखुसरो कावराजी का योगदान बड़ा महान् और अनुपम था । वह केवल

‘રાસ્તગોલ્ફાર’ કે અધિપતિ એવં સફલ સમ્પાદક હી નહી યે વરન્ ઉચ્ચકોટિ કે નાટ્યકાર મી યે ।

વિક્ટોરિયા નાટક મંડલી કી સ્થાપના કા શ્રેય કૈંસુસરો કો હી દિયા જાના યાહિયે । ડસી કે લિયે ડન્હોને અપના સર્વપ્રથમ નાટક ‘વેજન-મનીજેહ’ ગુજરાતી માયા મેં લિયા । રચનાકાલ સન્ ૧૮૬૬ યા । ડસ નાટક કા કથાનક ફ્રિંદોમી કે ડાહનામે સે લિયા ગયા હૈ । નાટક ડેરને મે નહી આયા અતએવ ડમકે વિષય મેં અધિક નહી યહા જા મલતા । સુના જાતા હૈ કિ અમિનય કી દૃષ્ટિ સે ડસે વહ સફલતા પ્રાપ્ત નહી હુઈ જિસકી આસા કી ગઈ યી । ડસમે જમશેદ ડાજી ને મનીજેહ કા પાર્ટે કિયા યા ઓર ડર્જક-મંડલી સે ‘જમસુ મનીજેહ’ કી ડપાધિ પ્રાપ્ત કી યી । કાવરાજી ને જમસુ કો એક વેનિફિટ નાઈટ ડી ઓર ડસમે સ્વયં મનીજેહ કા પાર્ટે કિયા ।

કૈંસુસરો કાવરા જી કા ડૂમરા નાટક ‘જમશેદ’ યા । ડસકી રચના સન્ ૧૮૭૦ મેં હુઈ યી ઓર ડમે મી ડન્હોને વિક્ટોરિયા નાટક મંડલી કે લિયે લિયા યા । જમશેદ કી કથાવસ્તુ મી ડાહનામે મેં હી લી ગઈ હૈ, પરન્તુ ડોનો મેં યઢા મેદ હૈ । લેલ્લક ને અપને નાટક કી મૂમિકા મેં સ્વયં ડન વાતો પર પ્રકાશ ડાલા હૈ । ડન્હી કે ડાવ્ડો મેં—

“.....આ વે (વેજન-મનીજેહ ઓર જમશેદ) વાસ્તાનો વચે કેટલાક તફાવત (અંતર) હે । અમર જો વેજનનુ વાસ્તાન સુ મારરસયી મરેધુંહતું તો જમશેદનું વાસ્તાન કાળરસ યી પુર હે । પહેલામા ગમત (મનોરજન) તો વીજા મા તવારીહ વધારે હે, અને તેટલા માંટે નાટક લલ્લવાનું કામ નાટક યી વાકે-ફગાર લલ્લનારને માટે નામાકિત ગોલ્ડસ્મિથ (Goldsmith) ગમે એવં શેહેલ વિચારે હે, તોપણ જમશેદનાં વાસ્તાનને એક રમુજુ (મનપસદ) રૂઆ રસીલા નાટકનુ રૂપ આપવું એ વેજનના વાસ્તાન વારતાવી વધારે મુશકેલ અનું મેહનતનું કામ હે । વેજનના વાસ્તાનમાયી એક નાટક ને લાયક સાધનો તથા જોગવાઈઓ (અવસરપરક) થોડા ધડાં આઈતાં મલી આવે હે । તથા જુદા જુદાં વનાવો (દૃશ્ય) એક પછે એક ચહઢતું ઘેઆન લેચતી રીતે એકેકેને અઠઢાવીને (સપ્તાહ) મોઢ વેલા હે । પણ જમશેદનું વાસ્તાન ગોયા એકનીએક, વીજન જેવી (પૃષ્ઠ-વેપણ જેસી) વારતાને લાયક વનાવોના રસ વળરની તવારીહ હે, અને જે પછવાડેયી જમશેદને મોહવતના પાદામા પસવાનો સજોગ જોડેલો નહી હોય તો ફિરડોસી (કવિ) ના વાદગારી મરેલા ‘વાહાનામા’ મથે ‘સરૂથી લુલુ વાસ્તાન જમશેદનું’ ગણાય હે ।

“પાદશાહ જમશેદનું મગજ પોતાની જાહને જલાલી થી ફુલી ગયું; તેણે હેંકારથી (અહંકાર કે કારણ) સોદાર્દ (ઈશ્વરત્વ) દાવો કીધો, જેથી તેના રાજમાં બલ્લો (વિદ્રોહ) થયો અને તે હાર માર તથા પાયેમાલ ચર્ચેને ફકીરી હાલત માં મરણ પામ્યો, ઇટલાજ વોલોમાં ફોરદોશીના આરંભીન દાસ્તાનનો સપલો સારાંડમ (સારાશ) આવી રહે છે। જમશેદના માહાન કરમો અને તેની જાહો જલાલીનું ગમે એવું વારીક વર્ણન મોટી ફમાહતથી ફોરદોશીએ કરેલું છે, મગર એક નાટકના સોંધા મોટવવામાં સોવએઆન થોડાજ કામનું છે; કેમકે એક નાટકમાં મેં હેવાલોના કરતા બનાવોની વધારે જરૂર છે। વીવધામના મતરોજા ચમોક્ષાયતે ઈઆને જમશેદના જાહોજલાલી મરેલા રાજમા એવા ધું બનાવ બનયા કે તે યજદાન-સાલાથી નવેજાલા પાદશાહનું મંજુ એકાએક ફુલી ગયું; અને તે હેંકારથી ફુલી ગયો તો એવા ધું બનાવ બનયા કે જેથી રઈએતને (રચીઅત) બલ્લો કરવો પડ્યો અને અતે તેજું રાજ ગયું, તે સપલા બનાવોને આ ‘પુરવતરફના હોમરે’ પોતાના માંચનારાઓની અટકલ ઝમર રાખયા છે। તે બનાવોની ગેરહાજરી આ સાએરોના (કવિયોં કા) શાહના શાહનામાં જેવી કેતાવ મધ્યે ચાલી જાય, પણ એક નાટક માં તો તે બનાવો નજર આગલ બનાવી દેખાડવા બના ચાલે નહીં।

“ઇટલા માટે આ નાટક મધે જમશેદના રાજાને લગતા સપલા બનાવો બનાવટથી બનાવવા પડ્યા છે તથા ફોરદોશીએ માતર જમશેદની સાનશાહાતનું જે દુગ્ધદાયક પરીનામજ વરણવયું છે, તેના વધારે દુઃખદાયક કારણો કલપનાથી આ નાટક મધે ઝમા કરવાં પડ્યાં છે। જમશેદના હેંકારથી તેનું રાજ પડી માનું ઇટલે ધું ઝને દે કેમ બને, તે આ નાટક મધે વતાવા ઝમર રાખા ધેઆન આપવામાં આવ્યું છે અને એકામનો મારો પલાન (Plan) ટુકમા સમજાવી જવો પડે છે। પરપમ પાદશાહ પોતાની જાહોજલાલી અને કાવુની, પોતાના દવદવા અને દોરની સુસાલી પી ગોયા ધરાઈ પોતાને મઝથી ચહુડતો ગણીને તે ઝપરની અમીમાની તથા સકોવરી એગતિયાર કરે છે। તે અધી એ ગરુરી ધીમે ધીમે વધતી જાય છે, તેમ હેંકારના આઠરાને વાહારથી સુમામતનો પવળ લામે છે અને સુમામતને વસ થયલા પાદશાહના મોદાર્દ દાવાઓને મોર્દ મોલ્લ ઓ મગરો દિલ્લથી માંનીને, તો મોર્દ દગારાઓ ગાનથી મતલ્બ હર્દિયે ધરી ને પાદશાહના આ સુમાનનો ધીમે ધીમે મધારી આપે છે, તે તેના નેદરપે દરજામા ચપતું જનું દેખાડવાની આ નાટકમાં કોનોસ કીધે છે।

“એ રીતે જારે આનાટકમાં અગનાન તથા આપ મતલ્બીયા લોકોને પાદશાહને મલતા રાખ્યા છે તારે દુરઅદેઝ તથા ગમજુ લોકોને પાદશાહની આવડી પર

वेदील थता देखाडया छे । अने अगतकरी ने तेना दाहायशावाला मसलती आ तथा मददगारोने तेना गुमान ने तोड़वानी कोशिश करता चीतारूया छे ।

अंते तेनी गरूरी जुलमातनू रूप पकडे छे, पोतानो खोदाई दावो ते जासतीथी कबूल करावा मांगे छे अने तेनी विरूधनी सलाहने खातर अे पादशाह पोताना अेलम अने कुवत ऊपर मुसताक रही, पोताना हाथ पग सरीखा दाहाया दरवारीओने अनेक रीते पोतानी दूर करी, पछे अगतने बखते तेओनी सलाहा तथा मदद बगर पोताने लाइलाज तथा लाचार हालत मां आवेलो जुवे छे, तेनी तकोबरी घीमे घीमे कोताथई जाय छे, अने शेक्ट तेने पसतावानो बखत आवे छे, मगर ते बखते सफल असुव थवायी तेणे राज खोही अेक भटकीया भिखारीनी हालत मां आववुं अेखुदरतनी परीनामनी भीशाले आ नाटक मां देखाडयु छे ।<sup>१५२</sup>

इस तीन अंकी नाटक की कथावस्तु, नाट्यकला एवं लेखक की कला-कुशलता के सम्बन्ध मे इससे अधिक कहने की आवश्यकता नहीं । यदि रंगमंच पर सफलता और दर्शकों की लोकप्रियता किसी नाटक की उत्कृष्टता का प्रमाण माना जा सकता है तो जमशेद की गणना उच्च नाटको में ही होनी चाहिए ।

जमशेद के पश्चात् 'फ़रेदून' नाटक की रचना हुई । उसका आधार भी शाह-नामा ही था । जमशेद की तरह 'फ़रेदून' भी इतिहासपरक नाटक है और ऐतिहासिक दृष्टि से ईरान की राज्यवशावली मे जमशेद के काफ़ी बाद आता है । क़ैखुसरो ने फ़रेदून के दीवाचे में भी, जमशेद की तरह, अपनी सफ़ाई प्रस्तुत करते हुए उसके विषय की समस्त आवश्यक बातों पर प्रकाश डाला है । काबरा जी के विचार उन्हीं की भाषा में इस प्रकार है—

“.....सघली कीसमना नाटकोमां तवारीखने लगता नाटको लखवा सऊयी कठण थई पडेछे । नाटकनी रचनामां तेनी फतेहमदीने माटे जोइतां बीबीतरपणानो अने उलट पलट देखावोनी बनावटने तवारीखमां जोईती सचाई साथ अेक जातनी दुश्मनी रहे छे । जेम अेक साअेरखरी तवारीख आपवामा नीशफळ थाय छे—जे माहाकवी फीरदोशीमा आपणे जोयुं छे—तेम अेक नाटककार अगर खरेखरी तवारीखनेज बलगी रहेवा भागतो होय तो नाटकने लगतुं पोतानुं काम चुके छे । अेमनीअेम तवारीखने तस्ता ऊपर करी देखाडी होय तो नाटक दाखल ते नीशफळ थाय, माटे थोडी घणी कल्पना तो नाटक



लखनारने करवी जोईअछे । पण वली खरी बाबतोंमा ते कल्पना करी शकतो न थी ..... जेम जमशेद तेमज फरेदूननी तवारीख नाहानी अने घणा वनवो वगरनी साधारण छे । 'जमशेद' नी सपली तवारीख (मातर - अटलमाज समावेली छे के ते घणो जाहोजलाली मरेलो अने वेगामवरी दरजानो शाह थई गयो, पण पाछल थी तेणे खोदाई दावो करवाथी तेना हुंकारे तेने तोइयो, पायमाल करयो तथा जोहाकने हाथ कतल करयो ।" परन्तु कँखुसरो के कथना-नुसार, फिरदौसी को यह आवश्यक नहीं था कि वह यह बताता कि जमशेद के साथ यह सब कैसे बीती, परन्तु नाटककार अपने नायक के साथ न्याय करने के लिए अपनी कल्पनाशक्ति का प्रयोग करेगा, ही अन्यथा चरित्र असंपूर्ण रहेगा । लेखक ने फरेदून को दो भागों में विभाजित किया है । पहले भाग में दो अंक हैं । प्रथम अंक में चार प्रवेश हैं और दूसरे अंक में पाँच । इसी प्रकार दूसरे भाग में प्रथम अंक में पाँच प्रवेश और दूसरे अंक में भी पाँच प्रवेश हैं । नाटक का प्रथम भाग कल्पित अधिक है और दूसरा भाग इतिहासजन्य अधिक है ।

लेखक ने स्वीकार किया है कि जमशेद नाटक में उसने जमशेद की सम्पूर्ण जिन्दगी को चित्रित करने का प्रयास किया जो नाटक की दृष्टि से उपयुक्त नहीं क्योंकि दो तीन घटके लिए लिखे गये नाटक में इतना सब कुछ भरने का प्रयत्न स्वयं में एक भूल है । परन्तु फरेदून में उसने यह दोष अपनाया नहीं । अपनी रचना के उद्देश्य के विषय में नाटककार का कथन है—

".....मारी मुखीयअ मतलब तो अटलीज छे के हाल जारे पारसीओ पोताना बतन, पोतानी दोर, पोतानी जाहोजलाली अने पोतानी परजा तरीकेनी लागणीओ (मनोघर्म) मुलता गया छे, तारे तेओ आगल ते आगला राजनो काई रमुज तथा ज्ञानमंगो (ज्ञानसम्मिलित) चीतार (चित्रण) घरीने ते आगला दोरनी काई याद ताजी करवी, अने पारसीओमा ओ बाबतना जोसानो बघारो करवामां आ मारी नवली कोशेश थी अगरजो काई पण मदद मलेतो ते हं पुरतो बदलो समजुश ।" ५३

उक्त शब्दों से स्पष्ट है कि लेखक पारसियों को पुरानी स्मृति दिलाकर उनमें एक नया उत्साह भरना चाहता है और निस्संदेह इसमें वह सफल भी है ।

कँखुसरो सुधारक प्रकृति के व्यक्ति थे । उन्होंने पारसी समाज के सुधार के लिए अनेकों आन्दोलन किए, लेख लिखे, नाटक लिखे और यहाँ तक कि

संगीत की शिक्षा के लिए 'संगीत उत्तेजक मंडली' की भी स्थापना की। पारसी स्त्रियों की सामाजिक कीर्ति के उत्थान के लिए 'स्त्रीबोध' जैसी पत्रिका निकाली।

कैलुसरो ने केवल पारसी इतिहास और संस्कृति का ही प्रचार नहीं किया, उन्होंने हरिश्चन्द्र<sup>५४</sup>, सीताहरण, लवकुश और नंदवन्शीसी जैसे नाटक लिखकर तथा शोधकर हिन्दू धर्म को भी प्रोत्साहित किया। यद्यपि हरिश्चन्द्र और सीताहरण क्रमशः मूलरूप में रणछोड़ भाई उदयराम तथा नर्मदाशंकर के नाटक थे परन्तु उन्हें अभिनय योग्य बनाने में उन्होंने इतनी सहायता दी थी कि वे कैलुसरो लिखित ही माने जाने लगे थे। नंदवन्शीसी उनका मौलिक नाटक था।

'निदाखान' की कथावस्तु अंगरेजी कवि और नाटककार शेरिडन (Sheridan) के प्रसिद्ध नाटक *The School for Scandal* से ली गई थी परन्तु लेखक ने उसे तत्कालीन पारसी समाज की स्थिति के उपयुक्त बना दिया है। 'मौलीजान' की कथावस्तु भी Collin Baun के आधार पर स्थित है परन्तु बड़ा उपदेष्टावादी नाटक है। प्रसिद्ध अभिनेत्री मेरी फेटेन ने इसी नाटक में गूल नामक नायिका का अभिनय बड़ी सफलता से किया था। "Wife as they are, Maids as they were" के आधार पर "सुडी वच्चे सोपारी" (सरोते में सुपारी) की रचना हुई है। परन्तु धनजी भाई पटेल का यह विचार ठीक नहीं प्रतीत होता। कैलुसरो का यह नाटक अप्रैल सन १८८४ में लिखा गया और उसी वर्ष नानाभाई हस्तमजी राणीना के यूनिवर्स प्रेस में छपा। अपनी प्रस्तावना में लेखक कहता है कि यह नाटक मिसेज सेंटलीवार नाम की प्रसिद्ध लेखिका के अंगरेजी नाटक "The Wonder" के आधार पर लिखा गया है। इसमें भी पारसी संसार की हालत का चित्रण है। पृष्ठ ७ तथा ८६ पर हिंदुस्तानी भाषा के शब्द लेकर ध्रुपद और गज़ल सम्मिलित कर दी गई है।

"पारसी वच्चो—काका पाहलण" एक अन्य नाटक है। इसका दूसरा नाम 'शेहेरीयांनी सफाई, विरुध मामडियन सादाई' भी है जो इसकी विषय-वस्तु पर अधिक प्रकाश डालता है। दृश्यों या घटना के स्थान मलेसर एवं नवसारी हैं।

५४. पा० प्र० सं० २, पृ० ५६२ पर लिखा है—“हरिश्चन्द्र नाटक रा० रा० रणछोड़भाई उदयरामे असल ऊपरयो गुजरातीमां करेलुं। तेमनी रजायी नाटक उत्तेजक मंडली ने माटे फेरफार करीने ४ अंकमां रचनार. .... मुंबई, आशकार छापाखाने मध्ये बेहरामजी फ़रदूनजी कंपनीए छाप्युं छे।”

'Hunt of the Red Hill Mountain' के आधार पर 'जिनाश काले विपरीत बुद्धि' नाटक की रचना की गई है।

निस्मदेह कैलुसरो एक सफल नाटककार और अमिनेता थे। उन्होंने जिस पात्र को लिया उसे अपनी लेखनी से ऐना सुन्दर रंग दिया है कि आदि से अंत तक उसका चरित्र निरंतरता चला गया है। नाटककार, स्वामाविश्व रीति से, अपने पात्रों का, अन्य पात्रों के परस्पर विरोध में, चित्रण करता है व्यक्तिगत एवं सामूहिक रूप दोनों से। अन्यथा उमका चरित्र-चित्रण स्वामाविश्व और आकर्षक नहीं बन पाता। कावरा जी में चरित्र-चित्रण की यह कला प्रस्तुत है। उनके पात्रों में जंगली, जन्नूनी, दुराचारी और सूनी सभी तरह के व्यक्ति हैं। विशेषता यही है कि पापी पापी के रूप में, ढोंगी ढोंगी के रूप में और सत्यवादी सत्यवादी के रूप में सामने आया है। राजा और प्रजा, शूर और बुज्जदिल, पापी और परहेजगार, ऊँच और नीच, प्रेमी एवं प्रेमिका सभी अपनी-अपनी हूपरेला में अंकित है। जमशेद की पुकार, अरजास्य की बुद्धिमानी, जामास्य की वीरता, प्यार में धुलती सपनजान, प्रेम की ज्वाला में भस्म होने वाली अरतबाज, दिवानी शेहरतबाज, प्रेम की तान में खिंची हुई मनोजेह, वियोगिनी सीता, पति-पुत्र के वियोग में विलखती हुई तारा, सत्य पर प्राण देने के लिए तत्पर हरिदचन्द्र—सभी अपने-अपने स्थानों पर मानव गुणों और लक्षणों का प्रतिनिधित्व करते हुए दिखाई पड़ते हैं। सिद्ध हस्तलेखक की कला-कुशलता का प्रमाण इससे अधिक और क्या मिल सकता है।

सब कुछ मिलाकर कैलुसरो नवरोजी कावराजी का योगदान पारसी थियेटर के लिए बड़ा उपयोगी और अनुपम है। नाटक साहित्य और नाट्य अभिनय को स्थिरता प्रदान करने का श्रेय उन्हीं को है। अतएव उन्हें 'दोसी तख्तानो वाप' कहना सर्वथा उचित है।<sup>५५</sup>

### ३. खोरी, एदलजी जमशेदजी

एदलजी खोरी ने अप्रैल सन् १८६५ में मेट्रीक्यूलेसन परीक्षा पास की थी। परन्तु मालूम होता है कि लिखने-पढ़ने की रुचि जन्मजात थी। सन् १८६५ में ही उन्होंने अपने दो अन्य पारसी मित्रों के साथ का गुजराती में अनुवाद किया।

५५. कैलुसरो नवरोजी कावराजी के विषय में यदि अधिक जानने की जिज्ञासा हो तो देखिये अरदेशर फ० खबरदार द्वारा सम्पादित 'स्त्रीबोध' नो खास घघारो कैलुसरो नवरोजी कावराजी स्मारक अंक; प्र० स्त्रीबोध आक्रिस, मेय्यू रोड, गिरगांव, बम्बई, सन् १९०४।

यह अनुवाद माननीय जीजाभाई, रस्तमजी जमजेदजी को जो अपने समय में पारसी जाति के एक बड़े प्रतिष्ठित सज्जन थे, अर्पण किया गया था। उनकी ओर से तीनों विद्यार्थियों को बड़ा प्रोत्साहन भी मिला था।

एदलजी खोरी को इतिहास लिखने का भी शौक था। १८ जुलाई, सन् १८७१ में उनकी लिखी हुई 'फ्रांस अने जर्मनी बच्चे नी लड़ाई' प्रकाशित हुई। इसी प्रकार १० फरवरी सन् १८७८ में 'एशिया अने टर्की बच्चेनी लड़ाई' प्रकाशित हुई। इस इतिहास को खोरी से लिखाने वाले मुंबई समाचार के मालिक शेट माणिक जी बरजोर जी मीनोचहर होमजी थे। यह मुंबई छापेखाने में ही छपी थी और चित्रों सहित कई भागों में प्रकाशित हुई थी।

एदलजी की अन्य साहित्यिक रचना में उनकी कृति 'प्राणी-विद्या' का भी नाम उल्लेखनीय है। यह पुस्तक चार-हाथ वाले प्राणी, पाख-वाले प्राणी, फीणा जानवरों, ऊपर जीने वाले प्राणी, कातरी करडी खाने वाले प्राणी और मास खाने वाले प्राणियों पर लिखी गई थी। इसका प्रकाशन १ जून, १८८० को आश्कार प्रेस से हुआ था।

एदलजी खोरी ने जो नाटक लिखे वे मूल गुजराती में थे। उनमें से अधिकांश का अनुवाद खाँ साहब 'आराम' ने हिन्दुस्तानी में किया था।

एदलजी ने अपने नाटक गुजराती में लिखे थे और भिन्न-भिन्न नाटक मंडलियों के पाम उनके अधिकार थे। इनका सर्वप्रथम नाटक समभवतः 'लेडी आफ़ लिआन' था जिसका आधार अंगरेजी का नाटक (Lady of Lyon) था, अंगरेजी लेखक बल्वर लिटन (Bulwer Lytton) थे। बम्बई की जनता का यह बड़ा लोकप्रिय अंगरेजी नाटक था। इस नाटक की रचना खोरी ने सन् १८६८ में की थी। जैटिलमैन अमेच्योर्म मंडली के मालिक फ़रामरोज गुस्तादजी दलाल (फ़लुघुस) के लिए लिखा गया था और उसी में अभिनीत भी हुआ। कहा जाता है कि इसी नाटक के रिहर्सल में फ़रामरोज जोशी और फ़लुघुस से परस्पर मनमुटाव हो गया था जिसके कारण फ़रामरोज जोशी मंडली छोड़कर दूसरे स्थान पर चले गये और बाद में मंडली भंग हो गई।

दूसरा नाटक 'रस्तम अने सोराब' था। यह पाँच अंक का नाटक था और फ़िरदौसी के साहनामा के आधार पर लिखा गया था। विक्टोरिया नाटक मंडली के मालिको ने इसे २८ अप्रैल सन् १८७० में दफ़तर आश्कार प्रेस बम्बई से प्रकाशित किया था। लेखक ने यह नाटक तीन सौ रुपये में नाटक मंडली को बेचा था। कंखुसरो कावराजी के विक्टोरिया नाटक मंडली से पृथक् होने पर दादी पदेल उक्त मंडली के भंगी बने और कुछ दिनों बाद ही उसके एकमात्र

मालिक भी बन गये। अपने स्वामित्व काल में उन्होंने खाँ साहब 'आराम' से इस नाटक का हिन्दुस्तानी में अनुवाद कराया और उसका अभिनय किया। उत्तम की भूमिका दादी पटेल की ही थी।

तीसरा नाटक 'हजमवाद अने ठमनवाज' था जो १५ मई सन् १८७१ को दफ्तर आश्वात् प्रेस से प्रकाशित हुआ। यह भी विक्टोरिया नाटक मंडली ने ही प्रकाशित कराया था और उसी ने इसे अभिनीत किया था। उन दिनों कुंवर सोराबजी नागर और दादा भाई पटेल दोनों ही विक्टोरिया नाटक मंडली के मालिक थे। कहा जाता है कि इस नाटक में मंडली को सफलता नहीं मिली।

डा० तार्मी ने इस नाटक का नाम 'हजम जावाद और थगनी तार' दिया है। परन्तु 'पारसी प्रकाश' में जो नाम दिया गया है मैंने उसी नाम को ठीक माना है।

चौथा नाटक 'खुदाबक्ष' था। तीन अंक का यह नाटक ५ जून सन् १८७१ में जामे-जमशेद प्रेस से प्रकाशित हुआ। लेखक ने इसे जोरस्ट्रियन नाटक मंडली के लिए लिखा था।

इसका हिन्दुस्तानी भाषा में अनुवाद संभवतः खाँ साहब 'आराम' ने किया था। गुजराती नाटक काफी लोकप्रिय रहा।

इस नाटक की कथावस्तु कुछ विचित्र-सी है। नादिरशाह नामका एक नव-युवक दमिस्क की एक सुसम्पन्न परिवार की कन्या परीवानू का समाचार सुनकर उस पर मोहित हो जाता है और उसे प्राप्त करने का प्रयत्न करता है। अपनी इच्छा को वह अपने मित्र जफरउद्दीन से प्रकट करता है। समस्त समाचार सुनकर जफरउद्दीन भी मन ही मन परीवानू पर आसक्त हो जाता है। परिणाम यह होता है कि दोनों मित्र परस्पर शत्रु हो जाते हैं और दोनों ही अपनी प्रेमिका को पाने के लिए लम्बी यात्रा का सामान करते हैं। मार्ग में डाकू उन्हें लूट लेते हैं और निस्सहाम दोनों अपनी यात्रा पर चलते हैं। खुदाबक्ष डाकू को जब यह समाचार मिलता है कि परीवानू के माता-पिता नादिरशाह को शकल-सूरत से नहीं पहचानते तो वह नादिरशाह बनकर दमिस्क पहुँचता है और छल-कपट से परीवानू के साथ विवाह करने में सफल हो जाता है।

छोरी का पाँचवाँ नाटक 'सुनानी भूलनी खोरखेद' है। इसका प्रकाशन २८ अक्टूबर सन् १८७१ को दफ्तर आश्वात् में हुआ था। हिन्दुस्तानी भाषा में इसका अनुवाद शेट बेहरामजी फरदूनजी मजेवान ने किया था। उर्दू वाले इसे उर्दू भाषा का पहला नाटक मानते हैं। यह विक्टोरिया नाटक मंडली में दादी पटेल के निदेशन में खेला गया था। प्रसिद्ध पारसी अभिनेता वालीवाला ने

नायिका खुरशेद की भूमिका ली थी और उनके पिता मनचेरजी वालीवाला खुरशेद के पिता बने थे। दूसरे प्रसिद्ध अभिनेता पेस्तनजी भादन थे। नाटक बड़ा लोकप्रिय रहा। एक हंसी की बात यह थी कि बूढ़ा बाप मनचेर वालीवाला खुरशेद का पिता बनकर अपने लड़के खुरशेद वालीवाला को बेटी के खरीदने और गृहस्थी में फँसाने का जाल फैलाता है।

छठा नाटक 'नूरजेहान' था जिसका हिन्दुस्तानी अनुवाद खांसाहेब 'आराम' ने किया था। इसका जमिनय एल्फिस्टन नाटक मंडली ने किया था। इसके प्रकाशक एल्फिस्टन के भागीदार कुंवरजी नाज़र और दादाभाई पटेल थे। ३ दिसम्बर सन् १८७२ में तीसरी दिसम्बर को यह आपस्यार छापे खाने से नशरवान जी दोराब जी आपस्यार ने निकाला था। उन दिनों एल्फिस्टन और विक्टोरिया दोनों नाटक मंडलियाँ नाज़रजी और दादा पटेल की भागीदारी में थी अतएव दोनों नाटक मंडलियों के चोटी वाले अभिनेताओं ने इस नाटक को मंच पर प्रस्तुत किया था।

'नूरजहाँ' नाटक देखने के लिए दादाभाई पटेल ने हैदराबाद के प्रधान मंत्री सर सालार जंग को आमंत्रित किया। सर सालार जंग अभिनय देखकर बड़े प्रसन्न हुए और उन्होंने दादाभाई पटेल को अपनी मंडली के साथ हैदराबाद आन का निमन्त्रण दिया।

एदलजी खोरी का नाटक 'जालम जोर' जोरास्ट्रियन नाटक मंडली के लिए लिखा गया था और मूल गुजराती में था। परन्तु बाद में उर्दू में इसका अनुवाद 'आराम' ने किया। यह १२ जनवरी सन् १८७६ में प्रकाशित हुआ।

कुल मिलाकर एदलजी खोरी ने लगभग १८ नाटकों की रचना की थी जिनमें से नौ नाटकों का अनुवाद 'आराम' ने उर्दू में किया था।

## ४. राणीना, नानाभाई हस्तमजी

नानाभाई हस्तमजी राणीना पारसी समाज के बड़े विख्यात लेखकों में से थे। बालकों की पोथी से लेकर और त्रिमापी कोष तक की रचनाएँ इनकी प्राप्त होती हैं।

सामाजिक कार्यों में भी नाना भाई राणीना की बड़ी रुचि थी। अपने जीवन में वह अनेकों समा-सोसाइटियों के सदस्य रहे। उनका अपना एक प्रेस भी था जिसमें उनकी तथा अन्य लेखकों की पुस्तकें छपा करती थी। नाना भाई राणीना कई बरस तक पत्रों के सम्पादक भी रहे। उन्हें पत्र-कला में भी बड़ी रुचि थी।

राणीना ने शेक्सपियर नाटक मंडली के लिए 'कामेडी आफ एरर्स' तथा 'ओबेलो' का गुजराती अनुवाद किया था जो आस्कार दण्तर से २२ दिसम्बर सन् १८६० में प्रकाशित हुआ।<sup>१६</sup> 'कामेडी आफ एरर्स' के अनुवाद का केवल एक अंक ही छपा था। यह नाटक डोसामाई फारामजी राणडेलिया के नाम पर है। तीसरा नाटक 'रोमियो एण्ड जूलियट' का अनुवाद था। यह रोमियो-जूलियट सन् १८७६ की २८वीं अक्टूबर को फ़ारेट प्रिंटिंग प्रेस में निकला था। अनुवादक का नाम 'डेस्टा' छपा था। मालूम नहीं नानामाई राणीना ने इस पर अपना पूरा नाम क्यों नहीं दिया? धनजीमाई पटेल का कहना है कि वास्तव में इसके लेखक दोसामाई फारामजी राडीलिया थे। राणीना ने केवल उसे दोहराया था।<sup>१७</sup> नानामाई राणीना के अन्य नाटकों के नाम इस प्रकार हैं:—

१. करणी तेवी पार उतरणी
२. काला मेठा
३. होमलो हाउ
४. नाजा-शीरीन
५. बेहमायली जर
६. सती सावित्री

'करणी तेवी पार उतरणी' एवं 'नाजां शीरीन' से पता चलता है कि नानामाई प्रहसन और व्यंग्य लिखने में अच्छे सिद्धहस्त थे। नाजां-शीरीन प्रहसन कन्या-विवाह की समस्या को लेकर लिखा गया है। उचित वर की खोज से माँ-बाप चिंतित है। वर-पक्ष उधार लेकर शान जमाता है परन्तु अन्त में सारी पोल छुल जाती है। हिन्दी बालों ने भी इस प्रसंग को अपने नाटकों और प्रहसनों में उड़ाया है। समाज की यह समस्या सभी जातियों में प्रायः एक सी है।

नानामाई राणीना के नाटक सावित्री की कथावस्तु तो प्रसिद्ध कथा के आधार पर ही वर्णित है परन्तु नाटक कैसे और क्यों लिखा गया, इसका एक रोचक दृश्य लेखक ने अपनी भूमिका में दिया है।

#### ५. भेदवार, शाहपुर न०

इनके लिखे हुए केवल एक नाटक का पता चलता है जिसका नाम 'हक-इन्गाफ़' था। धनजीमाई ने इस नाटक के अभिनय के विषय में लिखा है कि

५६. पारसी प्रकाश, एण्ड २, पृ० १७२ ।

५७. यही, एण्ड १, पृ० २७२ ।

इसमें अनेक लड़कियाँ काम करती हैं। प्रत्येक की साड़ी का रंग भिन्न-भिन्न था। अतएव इतनी अधिक संख्या में साड़ियाँ बनवाने और खरीदने में मालिक कम्पनी की रुचि नहीं थी परन्तु लेखक डायरेक्टर भी था अतएव कम्पनी मालिकों को खर्च रूपी जहर का प्याला पीना ही पड़ा।<sup>१८</sup>

## ६. संजाना, शेठ पेस्तनजी कावसजी

इन्होंने 'वेरोनेट क्लब' के लिए 'बरजो अने मेहर सीमीन' नाटक लिखा था। दूसरे नाटक का नाम 'शहजादा एरिब' था। कथा का आधार पुराना पारसी इतिहास था। संजाना 'वेरोनेट क्लब' के डिरेक्टर भी थे। शहजादा एरिब की रचना 'बाम्बे अमेच्योस' के लिए हुई थी।<sup>१९</sup>

## ७. खंवाता, हीरजी

'आवे इवलीस' इनका प्रसिद्ध नाटक है। प्रधानतः हीरजी एक सफल अमिनता और डिरेक्टर थे। उक्त नाटक के अमिनता के पश्चात् ही वह पारसी रंगमंच से पृथक् हो गये और सरकारी नौकरी में अपना जीवन व्यतीत किया।

## ८. खंवाता, जहाँगीर

हीरजी खंवाता के भानजे थे। नाटक कला में बड़ी रुचि थी। इन्होंने उर्दू में एक नाटक 'सुदादाद' लिखा था। शेष नाटक गुजराती में लिखे गये थे। इनकी रचनाओं में 'जुहीन झगड़ो', 'कोहीयार कम्पयूजन', 'मेड हाउस', 'माकी मील' तथा 'धरती कप' प्रसिद्ध है।<sup>२०</sup>

विषय की दृष्टि से जहाँगीर पारसी संसारी अर्थात् सामाजिक नाटक लिखने में अधिक रुचि रखते थे। स्वयं अच्छे अमिनता और नाटक मंडली के मालिक होने के नाते इनकी रचनायें बड़ी सफल रहीं।

## ९. धाडिया, मेरवानजी नसरवानजी

यह सामाजिक और उपदेशपरक नाटक रचयिता थे। इनका नाटक 'सतनो निगहवान खुदा' बहुत लोकप्रिय रहा।<sup>२१</sup> इनका दूसरा नाटक 'हनीमून' था।

५८. फैसले हिन्द ७ अप्रैल सन् १९२६।

५९. वही, २८ अप्रैल सन् १९२६।

६०. वही, २१ अप्रैल सन् १९२६ तथा पा० त० स० पृ० ३७०।

६१. पा० त० स०, पृ० ३६८।



## १०. कायरा, यहमनजी नवरोजी

यह पुस्तकी के प्रसिद्ध लेखक थे। इनके नाटकों की संख्या एक दर्जन में अभिष्ट है। प्रसिद्ध रचनाएँ ये हैं—

१. 'बन्धुज्वर और शीरोन'—इसका आधार शेक्सपियर का 'ओथेलो' का।
२. 'गीतों पर पानी मगनी'
३. 'बन्धुज्वर'
४. 'मोरी युद्ध'
५. 'सामवेनी मोरी'
६. 'बन्धुज्वर'
७. 'दुखी दुनिया'
८. 'सारे बहिष्कार'
९. 'बादशाह का'

खेला गया था। इसमें मैरी फैंटन और मुन्नी बाई ने अभिनय किया था। इस नाटक का विषय ग्राम के निर्दोष जीवन एवं नगर के गवर्लि जीवन की तुलना करना है।

‘मोलीगुल’ का आधार श्रीमती हेनरी हुड का उपन्यास ‘ईस्ट लीन’ है।

बहमनजी नवरोजी कावरा प्रसिद्ध पारसी लेखक एवं सुधारक कैबुसर जी नवरोजी कावरा के भाई थे।

## ११. पटेल, अरदेशर बेहरामजी

यह अधिकतर प्रहसन लिखा करते थे। सबसे पहले ‘ननीवाई विरुद्ध जूनी-वाई’ लिखकर आल्फ्रेड नाटक को दिया परन्तु सफलता नहीं मिली। उसके पश्चात् ‘तकदीरनी तकसीर’ लिखा। उसमें भी विशेष सफलता प्राप्त न हो सकी। ‘असलाजी’ ने उन्हें एकदम लाकर पहली पंक्ति में खड़ा कर दिया। फिर तो उनके प्रहसन पर्याप्त ख्याति देने वाले निकले। ‘सुधरेनी शीरीन टिकाणे आबी’ तथा ‘काका मामा कहेवाना ने गाठे होम ते खावाना’ काफ़ी सफल सिद्ध हुए।

## १२. फ़रामरोज, खुरशेदजी वपनजी

‘पाकदामन गुलनार’ पुरानी एल्फ़िस्टन नाटक मंडली के लिए लिखा। आरम्भ में यह समझा गया था कि इस नाटक के रचयिता नानाभाई राणीना थे परन्तु उनके पुत्र ने बताया कि वास्तविक लेखक फ़रामरोज ही थे। राणीना ने केवल कुछ सुधार नाटक में किए थे।<sup>६२</sup> फ़रामरोज के दो अन्य नाटक भी गुजराती रंगमंच के सफल नाटक थे। इनका नाम था ‘जेहांवरुश-गुलदख सार’ और ‘शहजादा शिमावरुश’।

## १३. तारापुरवाला, दाराशा सोराबजी

यह लेखक एक संश्रान्त गृहस्थ थे। आरम्भ में कुछ लिखा करते थे। ‘एक जवान पारसी’ के उपनाम से वार्ताएँ लिखने की रुचि थी। सन् १८६७ ई० में ‘बेलायती गोरी गोलामडी’ नामक वार्ता लिखी और प्रकाशित होने के कुछ दिन पश्चात् ही बिक गई। सन् १८६८ ई० में जनानखानानी बीबीओ’ लिखी और वह भी बड़ी प्रसिद्ध हुई। नाटक की ओर भी इनकी रुचि थी। अतएव विक्टोरिया नाटक मंडली में प्रवेश किया। विक्टोरिया नाटक मंडली को ‘कैका-ऊस अने सफ़ेद देव’ नामक नाटक लिखकर दिया। सफ़ेद देव का अभिनय

स्वयं लेखक ने किया। अन्य अभिनेताओं में कँकाऊस (फाल्गुधुम), रस्तम (काकावाल), गुरमीन (कावसजी वा) आदि इस नाटक को सफल करने में फलीभूत सिद्ध हुए। कुछ दिनों बाद दारासा तारापुरवाला ने विक्टोरिया मंडली से निदा ले ली।

अब इन्होंने 'दी खोजा ड्रामेटिक क्लब' के नाम से अपनी नई मंडली चलाई। इसके लिए 'कँकाऊस अने सौदाश' नाटक लिया। कावसजी खटाऊ ने इसमें सौदावा की भूमिका निभाई। तीसरा नाटक 'दुखियारी भूल' था। इसमें भी तारापुरवाला ने स्वयं पार्ट लिखा था। फिर नाटक संसार से पृथक् हो गये।

गुजराती के अतिरिक्त इन्हें इटाली भाषा का भी अच्छा ज्ञान था। इस कारण यह इटाली शिप कम्पनी 'एवेती' के मैनेजर भी हो गये थे। बम्बई छोड़कर यह सिंगापुर चले गये और वही उनकी मृत्यु हुई।<sup>१३</sup>

### १४. बाटलीवाला, फ़ीरोज़

इनके दो ही नाटक प्रसिद्ध हैं। 'नेकवस्त तहमीना' एक तीन अंक का नाटक है जो वालीवाला की विक्टोरिया नाटक मंडली के लिए लिखा गया था। इसका दूसरा नाम 'रंजनी बदले गंज' भी है। लेखक ने इसमें ईरानी दौर दमाश और राहरस्म का प्रकाशन किया है। ईरानी और तूरानी संस्कृति का भेद भी बतलाया गया है। नामकरण नाटक की नायिका पर है। यह कविताबद्ध नाटक है।

लेखक का अन्य नाटक 'खरीदेलो खाबिद' भी है। इसका अभिनय पारसी नाटक मंडली ने किया था।

बाटलीवाला ने 'सरोदे अवस्ता' तथा 'फ़ीरोजी गायन' दीर्घक से दो अन्य रचनायें भी प्रकाशित की थी।

### १५. नाज़र, कँवरजी सोराबजी

नाटक तो केवल एक ही लिखा जिसका नाम था 'कडक कन्याने खीसेला परण्णा', परन्तु अंगरेजी में अधिक लिखा है।

### १६. ढोंडो, एदलजी फ़रामजी

'सितमे-हसरत' नाम का नाटक लिखा।

## १७. भरुचा, फ़रामजी सोराबजी

‘अलादीन अने जादुई फ़ानेस’ लिखा जो एल्फिस्टन नाटक मंडली में खेला गया ।

## १८. ऐदू कोलेजर (एदलजी दादामाई मिस्त्री)

कैबुसरो कावराजी की एक वार्ता के आधार पर ‘दुखियारी बंचु’ लिखा और दूसरी वार्ता के आधार पर ‘पइसा पइसा’ लिखा ।

‘दुखियारी बंचु’ के सृजन की एक बड़ी मनोरंजक कथा है । ऐदू कोलेजर जिनका वास्तविक नाम एदलजी दादामाई मिस्त्री था, मित्रता के नाते ‘पारसी नाटक मंडली’ के रिहसंलो में आया-जाया करते थे । यह पारसी नाटक मंडली धनजी भाई के तीन मित्रों ने स्थापित की थी जिनके नाम थे फ़रामजी दादा भाई अपु के भाई दीनशाह दादामाई अपु, बापूजी जमशेदजी मिस्त्री और दादी बा । एक दिन एदलजी मिस्त्री ने ‘गुलो बुलबुल’ नाम का संगीतपरक नाटक लिखकर दीनशाह अपु को दिया । परन्तु इस रचना में अधिक सफलता नहीं मिली । बाद में ऐदू कोलेजर ने उन्हें यह सलाह दी कि एक नाटक पारसी पोशाक में खेला जाय । अपु कहने लगे—“अरे मर-मर ! स्टेज ऊपर आखो खेल पारसी डगला-पाधरी अने सारी-पोलका पेहरीने करे तो लोकोने शुं गमे ? अरे छुटी गंडेरी पडे ।” इस पर ऐदू कोलेजर ने उत्तर दिया कि जोरा-स्ट्रियन वाले प्रहसनों को पारसी वेश में ही-खेलते है ।

इस घटना के बाद ऐदू कोलेजर ने कैबुसरो कावराजी की वार्ता ‘दुखियारी बंचुना दुखना पहाड’ शीर्षक वार्ता को नाटकीय रूप देकर अपु को दिया । इसमें फ़रामजी अपु ने बचुना छाविद और ऐदू ने ‘लफगा’ का पार्ट किया । खेल बड़ा सफल रहा; खूब बाह-बाही लूटी । पारसी रंगमंच पर ‘ससारी खेल’ अर्थात् सामाजिक नाटक-खेलने का यह प्रथम प्रयास था ।

अपनी सफलता से प्रेरित होकर ही ऐदू ने ‘पइसा पइसा’ लिखा । यह भी कावराजी की वार्ता का ही नाटकीय रूपान्तर था । इस नाटक में अरदेशर मामा ने बड़ा प्रशंसनीय पार्ट किया ।<sup>६४</sup>

## १९. धामर, दोराबजी रुस्तमजी उर्फ़ दोलू

सन् १८७५ में नाटक के घघे में कुछ मदी आ गई । जोरास्ट्रियन कम्पनी पीछे हटने लगी, परन्तु ईरानी खेल जारी रखे । आल्फ्रेड नाटक मंडली भी

६४. कैंसरे हिन्द १७ मार्च सन् १८२६ ।

इस समय बंद पड़ी थी। सन् १८७६ में कम्पनी ने एदलजी खोरी में 'जालम-जोर' नाटक लिखाया। यह Pizarro का रूपान्तर था।

इन्ही दिनों तुर्रों और स्थालों के गायक धामर ने उर्दू के खेलों में कुछ अपने और कुछ दूसरों के गाने मिलाकर उनका अभिनय आरम्भ किया।

'शाह आलम नाटक मंडली' के नाम से नई नाटक मंडली स्थापित की और उसमें 'जाने आलम और अजुमन आरा' नाटक का अभिनय किया। अजुमन आरा की भूमिका बेहरामजी कातरक ने की थी।

धामर ने अपने लिखे नाटक का विचित्र लम्बा-मा नाम रखा—

“जायली सेलम अने अक़लातून जीन।

गुललाला परी ने पाकदामन शीरीन।”

इस नाम में कई नाटकों के नाम सम्मिलित हैं जिससे यह परिणाम निकलता है कि धामर एक ही नाटक में अन्य नाटकों की सूत्रियाँ रखना चाहते थे। यह नाटक केवल तीन बार अभिनीत हुआ, उसके बाद जैसे गहरी नींद में सो गया।

धामर स्वयं अच्छे अभिनेता और डिरेक्टर थे। एक दिन कोई पारसी अभिनेता शराब लेकर स्टेज पर पीने लगा। धामर ने यह देखकर उसे तत्काल ग्रीन-रूम में भेज दिया और शराब उठाकर फेंक दी। बाद में कहा—“दारु पीने काम करवुं होय तो मारी कलब मां आवता ना।”

अभिनेता के रूप में धामर ने अजुमन आरा वाले नाटक में हीजड़े की बड़ी सफल भूमिका निभाई थी। कहते हैं उनके हाव-भाव बड़े स्वाभाविक और आकर्षक थे।<sup>१५</sup>

## २०. वाली वाला, खुरशेदजी

प्रधानतया अभिनेता, डिरेक्टर और मंडली मालिक थे परन्तु प्रहसन लिखने में भी सिद्धहस्त थे। इनके गुजराती प्रहसनों के नाम हैं—‘मतलब बेहरो’, ‘पुदायच्छ’ ‘गुस्ताद धामर’ और ‘कावलागी कचुम्बर’।

## २१. ‘यंदेखुदा’, दादा भाई एदलजी पोंचखानेवाला

यह पारसी लेखक अपने तीन नाटकों के लिए प्रसिद्ध है, जिनके नाम हैं—‘मज्देजर्द’, ‘बरजोर अने म्हेर सीमीन ओदार’ तथा ‘दुश्मन शीरीन’। दूसरा

नाटक ५ नवम्बर सन् १८७१ में प्रकाशित हुआ था। यह चार अंक का नाटक है जो 'परशियन जोरास्ट्रियन नाटक मंडली' की क्रमविधि पर लिखा गया था। इसके कुछ पात्र ईरानी हैं, कुछ तूरानी हैं, कुछ जावुली हैं और कुछ हवशी तथा देव हैं। इस नाटक के पात्रों की संख्या बहुत अधिक थी। नाटक के नायक वरजो का पार्ट पेशतन फ़रामजी बेलाती ने किया था और मेहेर-सीमीन की महिला पात्री की भूमिका में अरदेश्वर जहांगीरजी चिनाई रंगमंच पर आये थे।

लेखक ने इसमें यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि सच्चा प्रेम मनुष्य के आत्मा के अधिकार को प्रकट कर देता है और जो प्रेम में डूबा रहता है वह सदैव उपकार और नेमत का भागी होता है। नाटक में गद्य और पद्य दोनों हैं।

## २२. पटेल, धनजी भाई नौरोज जी

धनजी भाई पटेल पेशे से डाक्टर थे परन्तु नाटक लिखने और खेलने का बड़ा शौक था। इनके बनाये हुए छः नाटक कहे जाते हैं—“खस्तले-शैतान”, ‘फेराऊन’, ‘तूफान’, ‘लैला’, ‘इस्तम सोहराब’ (संगीत में) और ‘हाबील’ (मिल्टन के ‘पैरेडाइज लास्ट’ के आधार पर)।

## २३. पारख, डा० नसरवानजी नौरोज जी

स्वयं अभिनेता और लेखक थे। ‘मुलेमानी शमशीर’ नाटक जिसका दूसरा नाम ‘निर्दोष नूराना’ भी था २५ अक्टूबर सन् १८७३ ई० में प्रकाशित हुआ।<sup>११</sup> इसकी प्रेरणा में कुवरजी नाज़र का हाथ था। ‘इन्दर-सभा’ में सफलता मिलने के बाद कुवरजी नाज़र ने यह नाटक डा० पारख से लिखाया। अभिनय में भी बड़ी सफलता मिली। लेखक एवं जमशेदजी फ़रामजी माडन इस नाटक के प्रमुख अभिनेता थे। अभिनय के समय इसका एक अन्य साथी ‘आसमान चल्ली’ प्रहसन भी खेला गया। यह प्रहसन बड़ा ही लोकप्रिय रहा। नायिका का पार्ट जमशेदजी फ़रामजी माडन किया करते थे। इसमें अनेक चमत्कारिक दृश्य दिखाये गये हैं।

दूसरा नाटक ‘फलकसूर सलीम’ था जो पहले नाटक के एक वर्ष बाद प्रकाशित हुआ।

## २४. 'आराम', नसरवानजी मेरवानजी खांसाहब

'आराम' के नाम से कई नाटक प्रसिद्ध हैं परन्तु उन्होंने सब मौलिक रूप से नहीं लिखे। अधिक संख्या उन नाटकों की है जो उन्होंने ऐदलजी खोरी के गुजराती नाटकों में से उर्दू में अनुवादित किये थे। अनुवादित नाटक इस प्रकार है—'कमदज्जमा' (अप्रैल सन् १८७४), 'नूरजहाँ' (३ दिसम्बर सन् १८७२), 'जहाँगीर' (सन् १८७२), 'मजहबे इस्क उर्फ बकावली ताजुल-मलूक' (१८ जून १८७२), 'बकावली-ताजुलमलूक', 'गुल बकावली', 'हातिम' (अक्टूबर सन् १८७२), 'सोने के मूल की खुरशेद' (१८७१), 'हजमनवाद अने ठगननाज', 'जालमजोर' (१२ जनवरी सन् १८७६)।

इन अनुवादों के अतिरिक्त उनके मौलिक नाटक भी थे, यथा 'जहाँगीर शाह गौहर', 'बेनजीर-बदरेमुनीर', 'गुलवासनोवर च कुर्द', 'छैल बटाऊ मोहना रानी', 'पचावत', 'छकुन्तला', 'लालो गौहर', 'फरदखसमा', 'बंदावली'।

पारसियों में उर्दूभाषा में लिखने वालों में 'आराम' प्रथम पंक्ति के नाटक-कार थे, दोनों दृष्टियों से अर्थात् मध्या और साहित्यिक। परन्तु इनकी भाषा बड़ी कठिन होती थी। सामान्य उर्दू जानने वाला उसे सुगमता से नहीं समझ सकता था। इसका समाधान केवल यही है कि 'उर्दू' अथवा 'ब्रज' कोई मारी स्वभाषा नहीं।<sup>६७</sup> 'बदरेमुनीर-बेनजीर' आराम का पहला संगीतबद्ध नाटक था। दूसरा संगीतबद्ध नाटक 'जहाँगीरशाह गौहर' है। यह १० जून सन् १८७४ में प्रकाशित हुआ। 'जहाँगीरशाह गौहर' की भाषा अपेक्षाकृत सरल है। यह तत्कालीन हिन्दुस्तानी का अच्छा उदाहरण है। परन्तु 'गुल वासनोवर च कुर्द' (गुल ने सनोवर से क्या कहा?) की उर्दू काफ़ी सजील (कठिन) है। कुछ लोगों ने 'सोने के मूल की खुरशेद' को उर्दू का पहला नाटक माना है।

## पारसी रंगमंच के कुछ उद्गूँ नाटककार । ४.

### १. 'अब्बास', अब्बास अली

मीर गुलाम अब्बास इनका नाम था परन्तु अब्बास अली के नाम से ही प्रसिद्ध थे । इनका जन्म लाहौर में सन् १८८६-में हुआ और मृत्यु सन् १९३२ में बम्बई नगर में हुई । इनके जीवन के बहुत से समाचार नहीं मिलते । मालूम होता है कि लाहौर से बम्बई आये और वही बस गये । लाहौर में ही जो नाटक मंडलियाँ आती थी उनमें जाने का चस्का लगा । कुछ कविता में भी रुचि हुई । इन सबका परिणाम यह हुआ कि थियेटर देखने लगे और कुछ-कुछ लिखने भी लगे ।

संभवतः अब्बास का पहला नाटक 'नैरंगे सितमगर' था जो सन् १९०६ में लिखा गया था । जिस नाटक मंडली के लिए यह लिखा गया था उसका नाम 'स्टार थियेट्रिकल कम्पनी' था । उसका जन्म लाहौर में ही हुआ था । परन्तु परस्पर के मनमुटावों के कारण कम्पनी चली नहीं और नाटक रंगमंच पर नहीं आ सका । परन्तु इसके कारण अब्बास की कुछ ख्याति अवश्य हो गई और इसका लाभ उन्हें उस समय मिला जब कुछ दिनों में ही लाहौर में वालीवाला की विक्टोरिया नाटक मंडली पहुँची ।

अब्बास ने वालीवाला को अपने नाटक के कुछ दृश्य पढ़कर सुनाये । वालीवाला ने कुछ अन्य दृश्य लिखवाकर भी उनकी परीक्षा ली और अन्त में प्रसन्न होकर उन्हें अपनी मंडली में मुशी के पद पर नोकर रख लिया । बस, अब्बास विक्टोरिया नाटक मंडली के नाटककार बन कर बम्बई आये और वही रहने लगे ।

वालीवाला ने अब्बास को व्योमाट फ्लेचर का एक ड्रामा लेकर उसका प्लॉट बताया और उस पर एक नाटक लिखने को कहा । परिणामस्वरूप 'जर्जर-गोहर' की रचना शुरू हुई । सन् १९०७ में लखनऊ में नाटक का रिहर्सल आरम्भ हुआ और बम्बई लौटने पर वालीवाला के ही 'ग्रांट थियेटर' में अभिनीत हुआ । नाटक के निर्देशक प्रसिद्ध अभिनेता हरमुञ्जजी तातरा थे । अभिनेताओं में स्वयं निर्देशक, पेशावरी ब्रदर्स, बिजली, फ़ातिमा और



खुरशद आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। वालीवाला ने नाटक देखने के लिए तत्कालीन नाटककार तालिब, हथ, मुरादअली और बेताब वगैरह को भी बुलाया और उन्होंने उसकी सफलता पर बधाई दी।

यह नाटक वालीवाला ने अपने जीवन-काल में और बाद में उनकी मृत्यु के पश्चात् उनकी पुत्री और मंडली की मालिक मेहरवाई ने छपवाया था।<sup>१८</sup>

जंजीरे-गौहर नाटक में नौरोज अपने बचा की हत्या करके उसके सिंहासन पर बैठता है और अपने भतीजे राजकुमार मजहर को बड़े दुख देता है क्योंकि मजहर नहीं चाहता कि उसकी बहिन गौहर नौरोज से प्रेम करे। परन्तु गौहर नौरोज की ही अपना जीवन-संगी बनाना चाहती है। मजहर अपनी बहिन की हत्या कराना चाहता है परन्तु ठीक समय पर पहुँचकर नौरोज खल्लाद को पिस्तौल से मार गिराता है और गौहर को बचा लेता है। बहिन माई को गिरफ्तार करा देती है, परन्तु नौरोज मजहर को बचा देता है और अंत में नौरोज और गौहर विवाह-बंधन में बंध जाते हैं।

मुसलमानी संस्कृति के हिसाब से ये हत्याएँ धर्महीन नहीं मानी जाती। अतएव ये द्रैजिक घटनाएँ ऐमा महत्व नहीं रखती जो ड्रामा को द्रैजिडी मानने में सहायक हों। कव्य का यह रूप पारसी नाटकों में एक सामान्य रूप-वध था। अश्वाम की कल्पना कोई अपवाद नहीं है।

डा० नामी ने अश्वाम द्वारा लिखित नाटकों की संख्या इकत्तीस बताई है।<sup>१९</sup> ये नाटक भिन्न-भिन्न मंडलियों के लिए लिखे गये थे। सबसे अधिक संख्या विक्टोरिया नाटक मंडली के लिए लिखे जाने वाले नाटकों की थी। वे नाटक थे—१. जंजीरे गौहर, २. नैरंग नाज, ३. नूरजहाँ उर्फ नूरोनार।

अन्य मण्डलियों के लिये लिखे गये नाटक ये थे—‘नैरंगे मितमगर’ (गौहर की स्टार थियेट्रिकल कम्पनी के लिए), ‘दुखिया-दुल्हन’ (फामजी अफ्गू की मंडली के लिए), सन् १८११ में यही नाटक ‘जहानारा’ के नाम से नए सिरे से बतलम केशो नायक की नाटक मंडली (शेक्सपियर नाटक मंडली) के लिए लिखा। ‘नूर-इस्लाम’ और ‘जा-निसार’ (दक्षिणी सुजोध नाटक मंडली के लिए) नाटक को ‘शमशीर इस्लाम’ के नाम से कारोनेशन थियेटर बम्बई में न्यू जोधपुर-वीकानेर थियेट्रिकल कम्पनी ने अभिनीत किया। इसके बाद ‘ब्रजानय-दीन’ (१८१६ में), ‘नई जिन्धवी’ (१८१७ में) और ‘किसकी

६८. मेरे पास सन् १८०८ की छपी एक प्रति है।

६९. उर्दू-थियेटर, भाग २, पृ० २६०-६१।

मूल' (सन् १९१८) में लिखे। ये नाटक अकोला और अमरावती में अभिनीत हुए।

अब्बास अली 'नाट्यकला प्रवर्तक मंडली' में भी नौकर रहे। कहा जाता है कि 'पंजाब-मेल' उसी के लिए सन् १९१६ में लिखा। परन्तु जे० एस० संतसिंह द्वारा प्रकाशित नाटक 'पंजाब मेल' पर लेखक का नाम दिलावरशाह लिखा है और सन् १९२४ में उन्होंने यह नाटक अपने गुरु को समर्पण किया है। विचारणीय यह है कि डा० नामी सन् १९१६ में इसे लिखा बताते हैं और संतसिंह का संस्करण उसे सन् १९२४ में दिलावरशाह द्वारा समर्पित बताता है। पहली बात तो रचना-काल के विषय में ही सदेह उत्पन्न करती है। हो सकता है कि असली रचना-काल सन् १९१६ ही हो परन्तु लेखक के विषय में तो बड़ा भ्रम पैदा हो जाता है। इस विषय में अभी और अधिक छानबीन की आवश्यकता है।

एक अन्य दुविधा की बात यह है कि संतसिंह संस्करण पंजाब-मेल को 'अलेक्जेंड्रिया मंडली' का नाटक बताता है और डा० नामी उसे रह्यूवाई की 'मोरेलाइजिंग थियेट्रिकल कं०' के लिए लिखा बताते हैं।<sup>७०</sup>

अब्बास अली के अन्य नाटकों में श्रीमती मंजरी और मोहिनी वी० ए० नाम से लिखे गये नाटक बड़े प्रसिद्ध हैं। विशेषकर श्रीमती मंजरी बड़ा लोकप्रिय हुआ। उसके बाद 'फ़र्जो-वफा' और 'कल क्या होगा' लिखे गये। ये नाटक भी नाट्यकला प्रवर्तक मंडली के लिए ही लिखे गये थे। जब नाट्यकला प्रवर्तक मंडली मंडारा रियासत के महाराजा गनपतराव पांडे के हाथ बेच दी गई तो उन्होंने इसका नाम बदलकर 'द राइजिंग मून स्टार थियेट्रिकल कंपनी' रख दिया। इस मंडली में अब्बास अली का नाटक 'नूर इसलाम' बदल कर "दारुस्सलाम" के नाम से अभिनीत हुआ। 'लिडी लाजवन्ती' भी अब्बास अली का ही लिखा हुआ और सेठ चन्दूलाल की मंडली में खेला गया था। इसे 'श्रीमती मंजरी' का दूसरा भाग भी कहा जाता है।

सन् १९२८ से अब्बास अली ने फिर नाट्य प्रवर्तक मंडली में नौकरी कर ली और उसके लिए आठ नाटकों की रचना की—'सेवक-घम', 'एक ही पैसा', 'सोने की चिड़िया', 'पोस्ट-मास्टर', 'मुमताज', 'इंदर-विजय', 'सादी की पहली रात', और 'पूरनमल' (दो भाग)।

सन् १९३० में मादन थियेटर्स के लिए 'नैक खातून' लिखा और इसी साल सैठ मोतीलाल की 'जार्ज थियेट्रिकल कम्पनी आफ़ बम्बई' के लिए 'शाने-रहमत' और 'शाही फ़रमान' की रचना की जो हैदराबाद में अभिनीत हुए।

अब्बास अली का अन्तिम नाटक 'सखी सुन्दरी' था जिसे वह पूरा न कर सके।

संक्षेप में अब्बास अली ने थियेट्रिकल मंडलियों को कुल मिलाकर ३०-३२ नाटक लिखकर दिए। इन नाटकों की भाषा उर्दू, हिन्दुस्तानी और हिन्दी थी। कविता उब्बकोटि की तो नहीं है परन्तु जैसी उन दिनों रंगमंच पर चलती थी उसी प्रकार की है। कुछ नाटक स्वभावतया इस्लामी परिवेश में लिखे गये और कुछ उन दिनों के राष्ट्रीय आन्दोलनों के प्रभाव से हिन्दू-मुस्लिम एकता को दृढ़ करने वाले लिखे गये। समस्त जितना संबंध अधिक से अधिक नाटक मंडलियों के साथ अब्बास अली का था, उतना किसी और मुंशी का नहीं रहा।

इनके प्रायः सभी नाटक जे० एस० सन्तसिंह एण्ड सन्स लाहौर ने छापे थे परन्तु वह सब साहित्य अलम्प है।

## २. 'महशर' मोहम्मद इबराहीम अंबालवी

पूरा नाम मोहम्मद इबराहीम था और 'महशर' उपनाम। 'महशर' का अर्थ 'प्रलय' होता है। इससे मालूम पड़ता है बड़े जोशीले और अगार भरे विचारों के व्यक्ति थे। कम से कम उनकी मनोभावना ऐसी ही थी। अंबाला नगर के निवासी होने के कारण अपने को 'अंबालवी' लिखते थे।

हा० नामी इनके निम्नलिखित नाटक मानते हैं :—

१. दुश्मने ईमान, २. जोग तौहीद उर्फ़ रेलिजन आफ़ यूनान, ३. दोड़खी हूर, ४. खूनी शेरनी उर्फ़ चमकती बिजली, ५. खूने जियर उर्फ़ शाम जवानी, ६. सुनहरी खंजर उर्फ़ इन्तकाम (बंदी का बदला) रहू, ७. आतशी नाग उर्फ़ बाप का कातिल, ८. गुनहगार बाप, ९. शकुन्तला उर्फ़ गुमशुदा अगूटी, १०. मीराबाई उर्फ़ कृष्णदेव की मवित, ११. सत्याग्रह, १२. रसीला जोगी उर्फ़ योगशक्ति, १३. गरीब हिन्दुस्तानी उर्फ़ इक्लाव याने स्वदेशी तहरीक (आन्दोलन), १४. हथ महशर, १५. खुद परस्त उर्फ़ दीनत का गुलाम, १६. जग जमन उर्फ़ लालची क्रैमर, १७. निगाहेनाज, १८. कृष्ण अवतार (जे० एस० सन्तसिंह एण्ड सन्स द्वारा प्रकाशित नाटक में 'राजा सखी व कृष्ण अवतार' नाम आता है जो अधिक ठीक है); १९. हमारा खुदा।

**‘दुश्मने-ईमान’**—एक प्रकार की ट्रेजिडी है। आरम्भ में हुस्न (सौंदर्य) और इश्क (प्रेम) में परस्पर झगड़ा होता है। शैतान फ़ैसला करता है। आविद नाम का बादशाह पुर्तगाल के बादशाह की लड़की को, जो हिजरत करने आई थी और जिसने आविद की शरण ली थी, बड़ा कष्ट देता है। एक दिन वह उसके साथ बलात्कार करने का प्रयत्न करता है और मारा जाता है। इस प्रकार स्त्री के धर्म (ईमान) की रक्षा होती है।

**‘जोशे-सौहीद’** (अद्वैतवाद का जोश)—एक प्रकार का धार्मिक नाटक है जिसमें पाशों द्वारा इस्लाम धर्म स्वीकृत करते हुए बताया गया है। ‘दोज़खी हूर’ में स्त्री की कटोरता और विनाशकारी प्रकृति दिखाकर नाटक लिखा गया है। ये दोनों नाटक ‘आरफ़स थियेट्रिकल कम्पनी’ के लिए लिखे गये। इस कम्पनी के मालिक जेकब साहब थे।

**‘खूनी-शेरनी’**—यह भी एक कठोर स्त्री की कथा-वस्तु के आधार पर लिखा गया है। हत्या और स्त्रीजनित अविश्वास की घटनाओं से परिपूर्ण है। घटनायें यूनान और रूमानिया में होती हैं। अम्बीतियों का कोई ध्यान नहीं है।

**‘खूने-सिगर्द’**—इसमें भी सहजादी नौबहार अपनी गोली के करिश्मे दिखाती है। हत्याओं और पड़्यंत्रों से पूर्ण है।

**‘सुनहरी खंजर’**—यह भी सहजादियों के प्रेम और पड़्यंत्रों से परिपूर्ण नाटक है। हत्याओं का बोलबाला है। घटनायें रूमानिया और बलगारिया में घटित होती हैं।

**‘आतशीनाग’**—सिंहासन के लिए झगड़ा और हत्या इसका भी विषय है। अन्त मुख़द दिखाया गया है।

**‘गुनहगार बाप’**—यह एक हिन्दू परिवार की कथा से सम्पन्न नाटक है। राजकुमार चन्दरसिंह और बालसिंह के पिता का नाम राजा विक्रम है और माता का नाम निर्मला। सभी आराम का जीवन व्यतीत करते हैं परन्तु किसी के विवाह के अवसर पर राजा विक्रम की भेंट मदनकला नामक एक वेश्या से हो जाती है और वह उससे विवाह कर लेता है। स्वतः निर्मला और मदनकला में कलह हो जाती है। विक्रम का मित्र सज्जनसिंह अपनी पुत्री रूपवती के साथ राजकुमार चन्दरसिंह का विवाह करने के लिए विक्रम के पास जाता है। रूपवती भी उसके साथ आती है। रूपवती निर्मला और मदनकला दोनों से मिलती है। परन्तु मदनकला रूपवती से राजकुमार चन्दरसिंह की अनेकों बुराइयाँ करती है। परिणामतः रूपवती राजकुमार से सम्बन्ध नहीं करती।

मदनकला महाराजा समरसिंह के दरबार की गायिका थी। वह राजा विक्रम को अपनी गायिका वापिस भेजने के लिए सदेम भेजता है परन्तु विक्रम मदनकला को नहीं भेजता। समरसिंह की सेना विग्रम पर आक्रमण करती है। विक्रम मदनकला को लेकर भाग जाता है। निर्मला और चन्द्रसिंह को भी भागना पड़ता है। सब पृथक्-पृथक् हो जाते हैं।

महाराज सोपतसिंह की पुत्री सूरजवाई के स्वयंवर का समाचार पाकर चन्द्रसिंह वहाँ पहुँचता है और उसके साथ उसका विवाह हो जाता है। बालसिंह किसी की सहायता से पुनः अपने पिता के सिंहासन पर बैठता है और जब उसे पता चलता है कि चन्द्रसिंह राजा बन गया है तो वह उससे मिलने आता है।

विक्रम मदनकला के साथ जंगल में अनेकों कष्ट पाता है। अन्त में मदनकला पुनः मौजसिंह के साथ भाग जाती है। विग्रम चन्द्रसिंह के पास प्रसन्न के लिए आता है। मदनकला सपदेशन से मर जाती है; निर्मला भी मर जाती हुई उसी राजमहल में आ जाती है। माँ, पाप, बेटे फिर एक हो जाते हैं।

मुसलमानी संस्कृति के नाटकों से इस नाटक में बड़ा भेद है। 'महेश्वर' इस नाटक के लिखने के बाद हिन्दू इतिहास की ओर आए प्रतीत होते हैं क्योंकि बाद में उन्होंने शकुन्तला लिखा जो प्रसिद्ध शकुन्तला उपाख्यान पर आधारित है।

'मीराबाई'—जनश्रुत कथानक के आधार पर लिखा गया है।

'सत्यागरह उर्ध्वं सुकन्या सावित्री'—सावित्री-सत्यवान की कथा पर आधारित है। लेखक ने अपनी कल्पना की भी पर्याप्त पुट दी है।

'रसीला जोगी उर्ध्वं योगशक्ति'—इस नाटक की कथा-वस्तु बड़ी विचित्र है। राजा सलामत सिंह के बीमार पड़ने पर लालसिंह उन्हें राजवंश को लालच देकर विष दिलवाना चाहता है, परन्तु राजवंश इस पर तैयार नहीं होता। आखिर राजा सलामत सिंह स्वयं ही मृत्यु को प्राप्त होता है और उसकी कन्या राजकुमारी महालावती राजमहल में लालसिंह को बुलाकर उससे विवाह करने का वचन देती है, परन्तु राज्य के प्रधान वीरलदेव और सेनापति करनसिंह को इस भेद का पता चलता है तो वह लालसिंह को हत्या करवा देते हैं। महालावती बड़ी श्रद्धा होती है और पुरुषों को पदों से हटाकर उनके स्थान पर महिलाओं को नियुक्त कर देती है। वह केमरीसिंह नामक व्यक्ति के विवाह-प्रस्ताव को भी ठुकरा देती है जिसके कारण केसरीसिंह राज्य पर आक्रमण कर देता है। ऐसी परिस्थिति में महालावती गुरु मछन्दरनाथ से

विवाह कर लेती है और उनकी ज्योतिषाचार्य द्वारा शत्रु को परास्त करती है। बारह बरस बाद मछन्दरनाथ का चेला गोरखनाथ अपने गुरु को आकर अपने साथ ले जाता है। केसरीसिंह इस अवसर का लाभ उठाकर पुनः अन्वेषण करता है परन्तु इस बार भी मछन्दरनाथ के बेटे से हार जाता है क्योंकि मछन्दरनाथ और गोरखनाथ दोनों उसकी सहायता करते हैं। अन्त में गोरख उसके सिर पर ताज रखकर उसे छत्रपति होने का आशीर्वाद देते हैं।

कथानक स्वयं इस बात का द्योतक है कि 'महशर' हिन्दू-संत परम्परा से नितान्त अनभिज्ञ हैं। मछन्दरनाथ का महालावती से विवाह केवल एक दुष्कल्पना है। और फिर उनके पुत्र द्वारा राजकाज की बात और भी विचित्र है। योगियों के विवाह और इस प्रकार के कार्यकलाप मुसलमान नाटककार की एक खाम-खाली के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। बेसिरपैर की मनमग्न घटनाओं से नाटक में अतिमानवता का चमत्कार तो आ गया है परन्तु और सभी दृष्टियों से यह कलाहीन नाटक है।

'शरीब हिन्दुस्तान उर्फ स्वदेशी सहरीक' (आन्दोलन)—प्रधान विषय तो स्वदेशी आन्दोलन होने के कारण समीचीन ही है जैसा कि इस पंक्ति से प्रकट होता है—

“जो चाहो जिन्दगी अब भी खरीदो अपनी चीजों को।

हुनर सिखलाओ घर के जाहिलों को बदतमोजों को ॥

पढ़ाओ इल्म अपनी बीवियों को और कनीसों को ॥”

विषय प्रतिपादन के लिए जो कथानक बनाया गया है वह बड़ा विचित्र है। सूरजसिंह विलायत में बैरिस्ट्री पास करके लौटता है। स्टेशन पर उसका बुढ़ा बाप मिलने जाता है और अपने पुत्र से 'फूल' की उपाधि प्राप्त करता है। हरि पाटे और शिव पाटे तथा मौलाना वशीर उद्दीन में छूत-छात पर बहम हो जाती है। ईद के दिन वहीद और अजीज गौ-बलि करना चाहते हैं और मौलाना अपने बच्चे को गाय के स्थान में बलि देने को कहकर दोनों को रोकते हैं। ठाकुर हरि-सिंह अपने पुत्र सूरजसिंह को घर से निकाल देते हैं। सूरजसिंह होश में आता है और पिता से अपने कुकर्मों के लिए क्षमा माँगता है। ठाकुर प्रसन्न हो उसे गले से लगा लेते हैं।

विदेश में सीखी हुई शिक्षा अधूरी और निकम्मी प्रमाणित होती है। स्वदेशी का जोर होता है। यही अजीब कथावस्तु इस नाटक की है। यह हिन्दुस्तान की शरीबी का परिणाम है।

हथ-महशर—हत्या करके अधिकारी को हटा कर अनधिकार से सम्पत्ति हड़प करने का क्रिस्ता है।

‘महशर’ के नाटक अधिकतर कत्ल और घोखे-घड़ी की घटनाओं से भरे पड़े हैं। निस्सदेह उनमें से कुछ देश की तत्कालीन समस्याओं को लेकर भी लिखे गये हैं परन्तु उनका माध्यम वही पुराना वातावरण है जिसमें अनधिकारी अधिकारी को हटाकर अपना सिक्का जमाना चाहता है। एक पाप दूसरे पाप का बीज बनता है और पर्याप्त खाना-खराबी के बाद कयानक सीधे मार्ग पर आता है।

### ३. ‘जरीफ’ हुसैनी मियाँ

‘जरीफ’ के विषय में भी, उनके समकालीनों और अन्य नाटककारों की तरह, कुछ अधिक नहीं मिलता। निस्सदेह वह बन्दूक में रहते थे और कहा जाता है कि जमनादास मेहता, पुस्तक विक्रेता एवं मुद्रक के पास तीन रुपये मासिक परनोकर थे। बाद में कुछ कविता करने लगे और नाटक-रचना में भी रुचि उत्पन्न हो गई। जरीफ के किसी मौलिक नाटक के दर्शन नहीं होते परन्तु उन्होंने अनेकों प्रचलित नाटकों को हेरफेर करके अपने शब्दों में अवश्य लिखा है क्योंकि उनमें उनका उपनाम ‘जरीफ’ अनेकों बार आया है। उदाहरण के लिए ‘जरीफ’ के नाटकों में ‘गुल-सनोवर’ का नाम आता है। सर्वप्रथम नसर-वानजी मेरवानजी खाँसाहव ‘आराम’ ने लिखा था। उनके नाटक का शीर्षक था ‘गुलिया सनोवर च कुर्द’ (गुल ने सनोवर से क्या कहा?)। एक पुराने किस्से को लेकर यह कथा-वस्तु तैयार की गई है। ‘जरीफ’ ने नाटक में क्या-क्या परिवर्तन किए इसका पता तो तभी चल सकता है जब दोनों की तुलना की जाए, परन्तु ‘जरीफ’ के अधिकांश नाटक प्राप्य नहीं हैं। यही अवस्था जरीफ के लिखे ‘छैन बटाऊ’, ‘लालो-गौहर’, ‘फरंकसमा’, ‘हातिमताई’, ‘तमाशाये अलादीन उफ़ा चिरागे अजीब’, ‘हवाई मजलिम’, ‘लैला मजनूँ’ और ‘गुलबकावली’ की है। ये सभी नाटक ‘आराम’ के लिखे हैं। परस्पर के परिवर्तन द्रष्टव्य हैं।

इसी प्रकार अन्य लेखकों के नाटकों में भी जरीफ द्वारा किए गए रूपान्तर का पता चलता है। वैसे उपरोक्त नाटकों के अतिरिक्त जरीफ के निम्नलिखित नाटक प्रसिद्ध हैं:—

नतीजये-अस्मत, खुदादोस्त, चांदबीबी, तोफ़ये-दिलकुशर, बुलबुले-बीमार, तोफ़ये दिव्यज़ोर, गीरी-फरहाद, अलीबाबा, चित्रा बकावली, बदरे मुनीर, नक़्शे मुल्मान, अक़्मीरे-आजम, इशरत मया, हुस्नअफ़रोज, नरये-दस्त, मितम हामान, फ़रेब फ़ितना, नासिर ओ हुमायूँ, मातम ज़फ़र, बज़मे-मुल्मान और खुदादाद।<sup>१</sup>

इस सूची में से बेनजीर-बदरेमुनीर, हुमायूँ-नासिर, सितमहामान, नक़्शे मुले-मानी, तथा फ़रेब फ़ितना नाम के नाटक भुंशी 'रौनक' ने भी लिखे थे। संभवतः ज़रीफ़ ने उन्हीं का रूपान्तर किया होगा क्योंकि रौनक का रचनाकाल ज़रीफ़ से पहले आता है।

डा० नामी ने इनके कुछ अन्य नाटकों का नाम और परिचय दिया है जो देखने योग्य है।<sup>७२</sup>

ज़रीफ़ मियाँ का सब से बड़ा योगदान यही है कि उन्होंने पुराने लोकप्रिय नाटकों को नये ओपेरा में परिवर्तित किया। यह कुछ पता नहीं चलता कि इनके नाटक कहीं खेले भी गये या केवल वे पढ़ने वालों की ही एकमात्र सम्पत्ति रहे और जमनादास मेहता ने केवल पुराने और नये नामों की एकता के कारण पर्याप्त धन कमाया।

#### ४. डेविड जोजोफ़

इनके विषय में अधिक जानकारी प्राप्त नहीं होती। इतना पता चलता है कि इनका सम्बन्ध कई नाटक मंडलियों से रहा। आर्य सुबोध नाटक मंडली पूना में यह 'खूने नाहक' में हेमलेट का अभिनय बड़ी सफलता से करते थे। प्रसिद्ध अभिनेता सोहराब मोदी इन्हें अपना गुरु मानते हैं।

न्यू पारसी नाटक मंडली में इन्होंने कई नाटकों का सफल निर्देशन किया जिनमें 'धूप-छाँह', 'हार-जीत', 'काली नागन' और 'दुखतर-फ़रोश' प्रसिद्ध हैं। ये प्रायः सभी नाटक शेक्सपियर के नाटकों के रूपान्तर थे।

अलेक्जेंड्रिया नाटक मंडली में 'इन्तकाम', 'आहमजलूम', 'सुनहरी छजर', 'हसीन क़ातिल' और 'खूनी शेरनी' नाटकों का निर्देशन किया।

इम्पीरियल नाटक मंडली में 'नकली शहजादा', 'अन्दाज ज़क्रा', 'मोला शिकार', 'तीरे हविस', 'हूरे-आव', 'खाकी पुतला', 'मतलबी दुनिया', 'गाफ़िल मुस्तफ़िर', 'एशियाई सितारा', 'नूरे-वतन', 'संसार-नौका', 'बागे ईरान', 'कर्म प्रभाव', 'शेर-काबुल', 'कौमी दिलेर' और 'नूर मेंनार' का निर्देशन किया।

नेशनल नाटक मंडली के लिए 'आफ़तावे-दकिन' का निर्देशन किया।

कभी-कभी यह नाटक मंडलियों में भागीदार भी रहे। कहा जाता है इन्होंने निम्नलिखित नाटकों की रचना की है—'दारा सिकन्दर', 'जोशे-वतन', 'दुनिया जीतने वाला', 'खुरशैदे ईरान', 'दरियाये नूर', 'तस्वीरे शराफ़त', 'पुराना गुनाह',



‘शरीफ नहजादा’, ‘हिज्जार्हानेस’, ‘जुल्मे-नारवा’, ‘हुस्नपरस्त’, ‘तिये मितम’ और ‘हिटलर मॅरिड’ ।

जोसेफ डेविड ने लम्बा जीवन प्राप्त नहीं किया । वह ‘केवल तीस साल जीवित रहे । पारसी रंगमंच जोसेफ डेविड की सेवाओं को न कभी भुला है और न कभी भुला सकेगा ।

### ५. ‘रौनक’ महमूद मियाँ बनारसी

डा० नामी का कहना है कि ‘रौनक’ का पूरा नाम महमूद अहमद था । शेष महमूद उनका स्वयं का नाम था और शेष अहमद उनके पिता का नाम था । दक्षिण में नाम लिखने की परिपाटी के अनुसार वह ‘महमूद अहमद’ कहलाते थे यद्यपि पारसी अपनी बोली के अनुसार उन्हें ‘मामूद मियाँ’ ही कहते थे । महमूद मियाँ का उपनाम ‘रौनक’ था और पता नहीं चलता वह ‘बनारसी’ किस तरह पुकारे जाने लगे ।

रौनक बम्बई में आकर बसे और वही २५ अप्रैल सन् १८८६ ई० में ६१ वर्ष की आयु में उनका देहान्त हुआ । रौनक की आजीविका का आरम्भ एक मिल में नौकरी करने से हुआ था और अन्त नाटककार की हैसियत से । वह विक्टोरिया नाटक कम्पनी में ही नौकर थे और अन्त समय तक वही रहे ।

रौनक के नाटकों को पढ़ने से पता चलता है कि वह फ़ार्सी और उर्दू के अच्छे विद्वान थे । उनके नाटकों की संख्या बहुत अधिक है । डा० नामी की दी हुई सूची इस प्रकार है :—

१. बेनजीर-बदरे मुनीर, २. लैला-मजनूँ, ३. अंजाम-उल्लत उर्फ हुमायूँ नासिर, ४. पूरन भगत, ५. सैफ सुलेमान उर्फ मासूम मासूमा, ६. सितम हामान उर्फ फ़रेख इस्फ़राईल, ७. आशिक का खून उर्फ हीर-रांशा, ८. हातिम बिन ले उर्फ अफ़सर सत्तावत, ९. तिलस्म जोहरा उर्फ रंज का बदला गंज, १०. फमाने अजायब उर्फ जानि आलम-अजुमनआरा, ११. ईसाफ़ महमूद शाह ग़जनवी उर्फ इस हाथ दे उस हाथ ले, १२. ईसाफ़ महमूदशाह उर्फ जुल्म उमरान, १३. आशिक का खून और दामन पर धब्बा, १४. अजायब परिस्तान उर्फ बहारिस्ताने-इस्क, १५. जुल्मे-अजलम उर्फ जैसा बोना बंसा पाना, १६. स्वावगाहे इस्क उर्फ बेदाद बहारात, १७. स्वावे मोहब्बत उर्फ नादान की दोस्ती जी का जजाल, १८. गरूर रादशाह उर्फ चंदा हर व खुरशैद नूर, १९. संगीन बकावली, २०. नज़्म सुलेमान उर्फ शदादी बहिस्त, २१. फ़रेव फ़ितना उर्फ चाहत खर, २२. कालका भोग उर्फ घड़ी कि घड़ियाल, २३. नूदहीन और हुस्न अफ़रोज, २४. चमेली गुलाब, २५. मियाँ पिस्तू और बीबी खटमल ।

इन नाटकों का विवरण इस प्रकार है—

**‘बेनजीर-बदरेमुनीर’** : सन् १८७२ में जब दादी पटेल विक्टोरिया नाटक मंडली के स्वामी थे तो उनके मस्तिष्क में यह बात आई कि उर्दू भाषा में एक ओपेरा लिखाकर अभिनीत किया जाय। अतः उन्होंने नसरवानजी खाँ साहब से ऐसा ओपेरा लिखने के लिए कहा और खाँ साहब ने ‘बेनजीर-बदरेमुनीर’ नाम का ओपेरा दादी पटेल को लिखकर दे दिया। दादी पटेल ने बड़ी सफलता से उसे अपनी मंडली द्वारा अभिनीत कराया और लोकप्रियता प्राप्त की।

खाँ साहब का यह मूल नाटक अब कहीं भी प्राप्त नहीं होता। बाद में इसी कथानक को लेकर रौनक ने बेनजीर-बदरेमुनीर ओपेरा की रचना की। संभवतः यह सन् १८७६ में लिखा गया परन्तु इसकी एक प्रामाणिक प्रति सन् १८८० की छपी हुई मैंने देखी है। यह प्रति विक्टोरिया ग्रुप के द्वारा ही गुजराती वर्णमाला में छपाई गई है। रौनक की रचना और खाँ साहब की कृति में क्या समानता और विभिन्नता है यह बताना तब तक कठिन है जब तक दोनों के पाठों की तुलना न की जाय। और वर्तमान स्थिति में यह असंभव बात है। वैसे डा० नामी का कहना है कि दादामाई रतनजी ठूठी जो एक समय विक्टोरिया मंडली के मालिक भी थे, कहा करते थे कि “मुंशी रौनक ने हमारी और दूसरी कम्पनियों के ड्रामे अज-सरेनी ( नए सिरे से ) लिखकर अपने नाम से छपवाये थे।” परन्तु मुझे इस कथन की सत्यता में, कम से कम सर्वांगीणरूप से कहने में, संदेह है। यदि रौनक के ड्रामे अपने नाम से कहीं और प्रकाशकों द्वारा छपवाये गए होते तो दादामाई ठूठी का कथन सत्य माना जा सकता था। परन्तु बेनजीर-बदरेमुनीर तो स्वयं विक्टोरिया ग्रुप ने छपवाया था और लेखक के स्थान पर रौनक का नाम छपा गया था। यदि यह नाटक खाँ साहब के नाटक को ठीक-ठाक करके छपा गया होता तो रौनक को लेखक न छापकर यहाँ लिखा जाता कि ‘नाटक खाँ साहब के उक्त नाटक के ऊपर में मुंशी रौनक ने लिखा’। ऐसा लिखने का उन दिनों चलन था। अतएव यह मानकर ही चलना होगा कि नाटक रौनक की ही रचना है।

**नाटक का कथानक** : पहले अंक में माहरुख नाम की परी पूरब के शहजादे से अपने प्रेम की अभिव्यक्ति करती है परन्तु नकारात्मक उत्तर पाती है। माहरुख उसे प्रसन्न रखने के लिए अपना उड़न-खटोला देती है। जब बेनजीर के माँ-बाप बेटे के अदृश्य होने की सूचना पाते हैं तो वियोगी होकर जंगल की ओर निकल जाते हैं। दूसरे अंक में सरनदीप की राजकुमारी बदरेमुनीर अपने वाग में सैर करते हुए दिखाई देती है। उसी समय बेनजीर अपने उड़न-खटोले पर सवार

होकर उधर से निकलता है और बद्रेमनीर को देखकर उस पर आसक्त हो जाता है। बेनजीर को देखकर बद्रेमनीर की भी यही दशा होती है। माहसल के पास एक देव द्वारा जब यह समाचार पहुँचता है तो वह बेनजीर को कंद कर देती है। बद्रेमनीर अपने प्रेमी के वियोग में विलाप करती है और अपनी विशिष्ट सहेली नजमुन्निसा को उसे ढूँढ़ने के लिए भेजती है और नजमुन्निसा जोगिन के भंस में बेनजीर को ढूँढ़ने निकल जाती है।

तीसरे अंक में बद्रेमनीर के साथ बेनजीर के माँ-बाप की मेंट कराई गई है। अब सब मिलकर बेनजीर की खोज में निकलते हैं।

एक जंगल में नजमुन्निसा और जोगिन के बादशाह फीरोजशाह का मिलन होता है। फीरोजशाह की मदद से बेनजीर कंद से छूटता है। फीरोजशाह बेनजीर के माँ-बाप को बुलवा भेजता है और अंत में दोनों का हाथ मिला देता है। माहसल परी को माफी मिलती है और चंतावनी दी जाती है कि भविष्य में किमी पर आसक्त न होवे।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से माहसल की आसक्ति देखिये—

माहसल — राखी रक्खुमी मैं तुम्हें हरदम मेरी जान  
आँखों से सार्कंगी बजा तेरा नित फ़रमान ।  
रात रहो मेरे पास तुम दिन को करना तैर  
और को देना बिल नहीं जान की चाहो जो खैर ।

बेनजीर — चाहने वाली तू मेरी है अय गुले गुलद्वार,  
छोड़ के तुझको और मैं हरगिज हूँ न निसार  
देखो घोड़ा तू मुझे मानूँ तेरा अहसान,  
है हवाई सैर का बिल मैं मेरे अरमान ।

रौनक ने इस ऑपेरा में एक ग़ज़ल फ़ारसी भाषा में बद्रेमनीर से और दूसरी बेनजीर से गवाई है। एक मौलाना 'जामी' की लिखी है और दूसरी 'प्रोग्रानी' की। रौनक शायद इतनी फ़ारसी नहीं जानते थे अथवा फ़ारसी में कविता नहीं कर पाते थे। कुछ-कुछ उन दिनों फ़ारसी ग़ज़लों का रिवाज सा हो गया था। शायद इसीलिए कि उर्दू के नाटक में फ़ारसी दर्शकों को फ़ारसी की ग़ज़लों के गवाने से आकर्षित किया जाय अथवा उर्दू को ऊँचा उठाने के लिए उसमें फ़ारसी की पुट मिलाई जाय।

रौनक के बाद इस कथानक को और भी कई नाटककारों ने अपनी रचना का केन्द्र बनाया। इससे प्रतीत होता है कि कथानक बड़ा लोकप्रिय था और नाटक

में जादुई दृश्य के कारण दर्शकों की प्रशंसा का पात्र था । इसी कारण हाफिज़ मोहम्मद अबदुल्ला और फ़कीर मोहम्मद 'तेग़' ने अपने-अपने ढंग से इस कथानक को नाटक रूप में प्रस्तुत किया ।

'जफ़ायें सितमगर उर्फ़ घड़ी या घड़ियाल' : डा० नामी ने इसका नाम 'काल का भोग उर्फ़ घड़ी या घड़ियाल' रखा है । उन्होंने यह नहीं बताया कि इस नाम से उक्त नाटक के मुद्रक और प्रकाशक कौन हैं अतएव यह निष्कर्ष निकालना कि प्रति प्रमाणित है या नहीं, संभव नहीं है । मेरे पास जो प्रति है उस पर लिखा है... "नाटक तीन बाब का; वास्ते गिरोहे विक्टोरिया नाटक के; तस्नीफ़ किया मरहूम मुनशी माहमूद मियां मुखल्लुस बे रौनक ने और तीसरी बाब छाप के इजहार किया वास्ते खासो आम के मालिकों ने गिरोहे विक्टोरिया नाटक के हुकम से, दी० लखमीदास की कंपनी ने, जबाने उर्दू व हफ़्त गुजराती ।" इस विवरण से यह प्रति प्रमाणित मालूम होती है क्योंकि इसका प्रकाशन विक्टोरिया नाटक मंडली के मालिकों की आज्ञा से बताया गया है । अतएव यह नाम भी डा० नामी के दिए हुए नाम से अधिक प्रमाणित होना चाहिए ।

वैसे विषय-वस्तु की दृष्टि से 'काल का भोग' शीर्षक भी उचित ही है क्योंकि इस नाटक में जो घटना वर्णित है उसका आधार 'समय' पर काम होने या न होने पर ही अवलम्बित है । घटना इस प्रकार है—

सितमगर नाम का एक गरीब सिपाही जादू के कारण रोशनाबाद का बाद-पाह बन जाता है । वह कालका नामक देवी का पुजारी है और हर वर्ष पूनम की रात को १२ बजे देवी को प्रसन्न करने के लिए एक नर-बलि देता है । देवी का वरदान है कि जब तक वह नर-बलि देता रहेगा उसका शासन समाप्त नहीं होगा, परन्तु जब वह ऐसा करने में असमर्थ होगा तो स्वयं उसकी बलि देवी द्वारा दे दी जायगी । अतएव १२ बजे का समय एक ऐसा समय है जो परिणाम का द्योतक है ।

सितमगर किसी प्रकार पूर्व बादशाह के लड़के नेकबस्त को पकड़ लेता है और उसकी बलि देकर देवी को भी प्रसन्न रखना चाहता है तथा अपने राज्य के किसी उत्तराधिकारी को भी समाप्त करना चाहता है । परन्तु लड़का उसके कब्जे से भाग निकलता है । जैसे-तैसे वह नूरआलम नाम की एक दहक़ानी लड़की के पास आ जाता है । नूरआलम उसे अपनी जान से ज्यादा अजीब समझती है और भरोसा उसकी रक्षा करती है । सितमगर नूरआलम को अपनी पत्नी बनाना चाहता है और एक दिन अकस्मात् उसे नेकबस्त उसके घर पर मिल जाता है और वह उसे पकड़कर अपने महल में पुनः क्रोध कर लेता है । नूरआलम उसे दूँदते-दूँदते

वहाँ पहुँच जाती है। उसके पहुँचने का समय लगभग वही होता है जब नेकब्रश्त का बलिदान दिया जाने वाला था। नूरआलम लड़के की रक्षा करती है और सितमगर नूरआलम को ही बलि देने पर तत्पर हो जाता है। इसी मघर्ष में नेकब्रश्त वहाँ से भागकर निकल जाता है और घड़ी में १२ बजा देता है। सितमगर १२ बजे बलि देने में समय नहीं होता जिसके कारण देवी क्रुद्ध हो जाती है और प्रकट होकर स्वयं सितमगर को ही खा जाती है। इस प्रकार घड़ी सितमगर के लिए घड़ियाल बन जाती है और सितमगर की जफा (अन्याय) उसे काल के भोग का भास बना लेती है।

नाटक का अन्त नूरआलम और खुशचेहर की घादी पर होता है। नाटक ओपेरा है।

“आशिक का खून, दामन पै घब्रा उर्फ दौलत का ध्यार चाहत से आर” : डा० नामी ने उपरोक्त नाटक का पहला नाम ही अपनी सूची में लिखा है, दूसरा नहीं। अन्य नाटकों की तरह उन्होंने इसका कोई विवरण भी नहीं दिया जिससे अनुमान होता है कि यह नाटक उनकी दृष्टि में आया ही नहीं। ‘आशिक का खून’ नाम के एक नाटक का उल्लेख डा० नामी ने ‘तालिब’ के नाटकों की सूची में दिया है और लिखा है “यह ड्रामा रीनक का है और तालिब ने इसमें बहुत मामूली रद्दो-बदल किया है। सर्वक पर दर्ज है—“मरहूम मुंशी महमूद मियाँ मुतखल्लिस बे रीनक के लिखे हुए नाटक से नये तर्ज पर मुंशी विनायक प्रसाद तालिब ने तस्तीफ किया।” इसके अलावा एक घोर भी दर्ज है—

“जफ़ा की तैय से आशिक का खून करते हैं।

जो सीमतेन हैं फ़कत सीमोजर से मरते हैं ॥

किताब के आखिर में तालिब दर्ज है। . . .” ७१

मेरे पास जो नाटक की प्रति है वह सन् १९०३ की छपी है। चौथा संस्करण है और उम पर “सुरशेदजी मेहेरवानजी वालीवाला, मालिक कम्पनी (विक्टोरिया नाटक कम्पनी) मजकूर ने छापकर इजहार किया” लिखा है। अतएव यह प्रमाणित प्रति है जो गुजराती वर्णमाला में छपी है। इस प्रति पर भी वही घोर लिखा है जो डा० नामी ने अपनी प्रति पर बताया है। अतएव इसमें संदेह नहीं रह जाता कि उक्त नाटक के मूल लेखक रीनक ही है।

यह दो वाक्य (अंक) का ओपेरा है। इसकी घटनाओं का स्थल ‘किनिपान’ नामक काल्पनिक स्थान है। कथ्य यह है कि मस्तेनाज नाम की एक लड़की है जिसके

पिता की मृत्यु हो चुकी है। उसके तीन प्रेमी हैं। नाम हैं आशिक, शुजा और इब्नेमीर। मस्तेनाज सबसे पहले आशिक से प्रेम करती है और अपने पत्रों में उससे विवाह का वचन दे देती है। शुजा को वह हिलगाये रखती है। बाद में दौलत की चाह जोर मारती है और उसका ख़ान इब्नेमीर की तरफ़ हो जाता है। वह आशिक से प्रार्थना करती है कि उसे अपने वचन से मुक्ति दे दे। आशिक की चचेरी बहन दिलनवाज अपने माई को मस्तेनाज की चालाकी और बेवफ़ाई से चेतावनी देती है परन्तु प्रेम का अंधा आशिक दोनों में से एक की बात नहीं मानता। परिणामस्वरूप मस्तेनाज आशिक की हत्या का षडयंत्र करती है और कहवाखाने के एक खूनी अपलक को दो हजार रुपये देकर उसकी हत्या कराती है। अपलक हत्या करने से पहले उसे समझाता है, प्रेमिकाओं के कठोर-हृदय होने की शिकायत करता है—

“खूने आशिक का नहीं मिटता है धब्बा हरगिज,  
हथ तक धोते रहा करते गो वामन तुम हो।  
रहम करते तुम्हें देखा न कभी आशिक पर  
सीने में दिल की जगह रखते क्या आह्न तुम हो।  
काफ़ीरो उरते बहुत तुम हो गुनहगारों से  
बेगुनाहों की सदा मारते गरदन तुम हो।”

—I. २. पृ० ६।

परन्तु अन्त में दिखाया यही गया है कि आशिक की हत्या हो जाती है। इस समाचार को सुनकर दिलनवाज को बड़ा दुख होता है परन्तु मस्तेनाज समझती है कि उसकी बेवफ़ाई को प्रकट करने वाला एक काँटा निकल गया।

जैसे-तैसे मस्तेनाज इब्नेमीर से शादी का प्रबंध करती है परन्तु सारा रहस्य खुल जाता है। रहस्य के उद्घाटन में रीनक ने अद्भुत और अतिमानवता का आशय लिया है। चमत्कारी दृश्य दिखाये हैं जिससे दर्शक आकर्षित हों और बाह-वाह करें।

अन्त में मस्तेनाज आशिक का खून कराने का अपराध स्वीकार करती है और कटार मारकर मर जाती है। आशिक जो अभी जिन्दा था दिलनवाज से शादी कर लेता है; इब्नेमीर बेवफ़ा बीबी के पंजे से निकलता है, अपलक को फाँसी दी जाती है। नाटक समाप्त होता है।

यद्यपि नाटक ओपेरा होने के कारण पद्य-बद्ध है परन्तु कहीं-कहीं रीनक की कविता का सौंदर्य भी उभरा है।

'जुलमे अजलम उर्फ जैसा वो बैसा लो' <sup>७४</sup> : यह ओपेरा नूरुनिसा नाम की एक सुन्दर युवती के सतीत्व की रक्षा की कहानी है। नूरुनिसा और शम्सरु भाई-बहिन थे और तुमान नामक द्वीप के एक तुर्क अमीर की सन्तान थे। इसी द्वीप के एक हवशी जालिम नवाब अजलम की दृष्टि नूरुनिसा पर पड़ गई और वह उससे शादी करने की तदबीर सोचने लगा परन्तु नूरुनिसा तैयार न हुई। इस पर भाई-बहिन उसके अत्याचार के भागी हुए और अपनी मर्यादा की रक्षा के लिए वहाँ से भाग निकले। अजलम ने उनका पीछा किया। शम्सरु का जहाज एक नदी में तूफान आने से टूट गया और भाई-बहिन एक दूसरे से पृथक् हो गए। नूरुनिसा को पानी में बहते देखकर एक अमीर ने जो बसरे का रहने वाला था, अपने गाड़ीवान से उसे निकाल लाने को कहा। गाड़ीवान सफल हुआ और अमीर नूरुनिसा को लेकर अपने घर आया और बड़ी नम्रता तथा आदर से उसे आश्रय दिया परन्तु मालिक और नौकर दोनों ही उस पर आसक्त हो गये। अनेकों प्रयत्न करने पर भी किस्ती की दाल न गली। इस पर उन्होंने नूरुनिसा को बदनाम करना चाहा। संयोग से अजलम की नाव भी पानी में डूब गई और वह बचकर उसी अमीर के घर पहुँचा। अमीर ने उसे भी आश्रय दिया। नूरुनिसा अपने भाई की याद में उदासीन रहने लगी और अजलम उसे अपनी बहिन बताकर स्वयं मुखमलीन रहने लगा। गाड़ीवान से दोस्ती हो जाने पर उसने छप रूप से अजलम को नूरुनिसा तक पहुँचा दिया। अजलम फिर से नूरुनिसा को तंग करने लगा। आखिर अमीर ने यह समझकर कि नूरुनिसा और अजलम में परस्पर प्रेम है उन्हें बदनाम करके मरेबाजार बेचने की आज्ञा दे दी। शम्सरु जो अकस्मात् बच गया था, उस समय बाजार से निकला तो यह घटना देखी। वह बहिन को पहचान गया। उसने दोनों को मोल ले लिया। उसे संदेह हुआ कि उसकी बहिन ने अपने सतीत्व को गवाँ डाला। इस कारण वह उसे मार डालने पर उतारू हो गया। ये सारी घटनाएँ शाम नामक देश में घटी। शाम का राजकुमार मुनव्वरद्दुल नूरुनिसा को देखकर आसक्त हो गया और अपने पिता से उसके साथ विवाह करने की प्रार्थना की। पिता ने जब नूरुनिसा के साथ अजलम, अमीरजाला और उसके गाड़ीवान के सम्बन्ध की चर्चा सुनी तो पुत्र को विवाह न करने के लिए बहुत समझाया परन्तु राजकुमार अपनी हठ पर जमा रहा।

एक दिन सारा रहस्य खुल ही गया। अजलम, अमीरजाला और गाड़ीवान तीनों ने नूरुनिसा की मर्यादा की बात बताई, शम्सरु को भी संतोष हुआ और

अंत में मुनवरहम्म और नूरुन्निसां का विवाह हो गया। सबको अपने-अपने किए का फल मिला परन्तु नूरुन्निसां ने सब का अपराध क्षमा कर दिया।

रौनक के इस नाटक में नाटक की अन्वितियों का ध्यान नहीं रखा गया है। लेखक ने अपने कथानक को जैसे चाहा है मोड़ लिया है। परन्तु दर्शकों को ध्यान में रखकर अनेक अद्भुत दृश्यों का समावेश किया गया है, यथा—बहता हुआ दरिया और उसमें तृप्तान आने पर नावों का परस्पर टकराना और टूट जाना, नूर-न्निसां के तमाचे से अमीर की एक आँख का निकल पड़ना और एक घोर मर्द का जादुई शीशा देना आदि, आदि।

नाटक में कई गजलों का समावेश है जिनमें से कुछ में 'रौनक' नाम आया है। प्रेम-भरे संवाद अच्छे हैं परन्तु कविता की दृष्टि से उच्चकोटि का नाटक नहीं कहा जा सकता।

'हातिम बिन ताई उर्फ़ अफ़ग़रे सखाबत' : डा० नामी ने इसका नाम 'हातिम बिन ते' दिया है परन्तु विपटोरिया ग्रुप की ओर से जो नाटक प्रकाशित किया गया है उसमें 'ते' के स्थान पर 'ताई' शब्द का प्रयोग है। यह दो अंशों का नाटक है।

नाटक क्या है कुछ घटनाओं का संग्रह है जो लेखक ने हातिम के उदार और परोपकारी चरित्र का प्रदर्शन करने के लिए [एकत्र की हैं।

नाटक की मुख्य घटना का सम्बन्ध हुस्नवानो नामक एक सुन्दर स्त्री का मुनीरशामी से विवाह है। हुस्नवानो ने कुछ ऐसे सात प्रश्न रखे थे जिनके सफल उत्तर देने वाला ही उसे पत्नी रूप में ग्रहण कर सक्ता था। बहुत से लोग आये और असफल होकर चले गये। हुस्नवानो की दाया उसे बहुत समझाती है कि चापदे पर कायम न रह परन्तु वह मानती नहीं यद्यपि उसका मन भी मुनीर-शामी के ऊपर आसक्त हो जाता है। मुनीरशामी उसके ३ सवाल लेकर आता है और बड़ा व्याकुल रहता है। उसी दशा में उसकी भेंट हातिम से होती है। हातिम अपनी सहायता का वचन देता है और प्रश्न लेकर उनके उत्तर के लिए निकल जाता है। द्वययोग से उसे ऐसे प्रकार मिलते हैं जिनसे उसे उत्तर मिल जाता है और वह छान्दर मुनीरशामी की ओर से हुस्नवानो को देता है। एक प्रकार से हुस्नवानो का प्रण पूरा हो जाता है और हातिम उसका विवाह मुनीर-शामी से करा देता है।

परन्तु नाटक इतना ही नहीं है। लेखक ने कुछ अन्य पात्रों को लेकर हुस्नवानो और मुनीरशामी के चरित्र को खूब तपाया है। इस प्रयोग में कुछ हास्य की पुट भी आ गई है।



नाटक का अन्त हातिम और जरीनपोश तथा मुनीरशाही और हुम्नवानो के विवाह की सुवारकवादी पर होता है ।

घटनाओं का समीकरण कुछ ऊँचे दर्जे की कला-कुशलता का द्योतक नहीं है । जहाँ आवश्यकता पड़ी है कोई न कोई अतिमानवी तत्व ने घटना का मोड़ बदल दिया है । चरित्र-विकास की कमी है और नाटक नाट्यकला की दृष्टि से उच्चकोटि का नहीं है ।

इसी प्रसंग को लेकर 'आराम' और हाजी अब्दुल्ला ने भी अपने नाटक लिखे हैं । परन्तु वे प्राप्य नहीं है अतएव उनसे रोनक को तुलना नहीं की जा सकती ।

मेरे पास रोनक की एक रचना और भी है । उसका नाम 'मोलेमिया' है परन्तु वह अधूरी है । यह एक प्रहसन (नवल) है । जब तक सम्पूर्ण प्रति न मिले कुछ नहीं कहा जा सकता कि लेखक उसमें क्या दिखाना चाहता है । यह प्रहसन अंकों (बाबों) में विभाजित नहीं है, परदों (दृश्यों) में विभक्त है । मेरे पास उसके छः दृश्य सम्पूर्ण और सातवाँ अधूरा है । डा० नामी ने इस रचना का उल्लेख अपनी मूची में नहीं किया है । यह सन् १८८२ का प्रकाशन है ।

इसमें सदेह नहीं कि 'रोनक' और 'जरीफ' पारसी थियेटर के सबसे पुराने गैर-पारसी लेखक थे । परन्तु 'जरीफ' ने तो प्रायः सभी पुराने नाटकों को, जैसा कहा जाता है, नये रूप देकर आगे बढ़ाया । रोनक ने अवश्य कुछ पुराने नाटकों को जो पारसियों ने लिखे थे नये सिरे से लिखा और कुछ की मौलिक रचना की ।

उनके नाटकों में दो ही तत्व प्रधान रूप से दिखाई देते हैं । उनके नाटक नेवी और आदर्शवादिता के परिणाम पर समाप्त हुए हैं । उनका नाटक-न्याय यही है कि पात्र को अपने किए का फल भोगना ही पड़ा है । दूसरे उनके नाटकों में ओपेरा होने के कारण सुकयंद्री अधिक है । उच्चकोटि की कविता उनमें नहीं मिलती । प्रेम-भावना से पूर्ण जो उनकी गजलें हैं वे भी उच्च स्तर तक नहीं पहुँचतीं । संभवतः इसीलिए 'खुमखामये जावेद' के लेखक ने उनका बहुत ही संक्षिप्त परिचय देकर छोड़ दिया है । अतएव उन्हें मध्यम कोटि के कवि ही मानना पड़ेगा ।

अन्त में यह भी एक जानने योग्य बात है कि रोनक के कुछ नाटक ऐसे भी हैं जिनमें दूसरे लेखकों ने परिवर्तन किया है और आज वे परिवर्तित अवस्था में ही उपलब्ध होते हैं । उदाहरणार्थ रोनक का ड्रामा 'सगीन बकावली' मुंशी 'तालिब' ने परिवर्तित किया था । हाफिज मोहम्मद अबदुल्ला ने भी और गुलाम हुसैन 'जरीफ' ने भी इसे नये सिरे से लिखा था । 'खानदान हामान' की दशा भी यही हुई थी । 'पूजन-मगन' भी हाजी अबदुल्ला, 'जरीफ' और मौलवी बहा इलाही द्वारा नये तरीके से लिखा गया था । 'अंजामे सलफत' को 'जरीफ' और 'नया' ने

नया रूप प्रदान किया था। 'सैफुस्सुलेमान' जरीफ और हाजी अबदुल्ला ने अपने नाम से छपवाये थे। इस प्रकार रौनक के कई नाटक दूसरों के हाथों में पड़कर कुछ बदली हुई सुरत में जनता के सामने आये परन्तु दोनों की एक साथ अप्राप्ति के कारण यह कहना कठिन है कि किस लेखक को कितना श्रेय दिया जाय।

## ‘तालिब’ मुन्शी विनायक प्रसाद

‘तालिब’ का जन्म बनारस में हुआ था। ये जाति के कायस्थ थे। आरम्भ से ही कविता का व्यसन था। ख़ुमस्रामये जावेद में इनके विषय में थोड़ी-सी जानकारी मिलती है।

बनारस छोड़कर ‘तालिब’ बम्बई चले आये थे और अंतिम समय तक बम्बई ही में रहे। सन् १९२२ ई० में इनका देहावसान हुआ।

‘तालिब’ के नाटक :

डा० नामी ने इनके नाटकों की सूची इस प्रकार दी है—

१. लैलोनिहार उर्फ खूबिये तकदीर

२. नल दमयन्ती

३. फताने अजायब (ओपेरा)

४. चमने-इश्क

५. निगाहे-गफ़लत

६. दिलेर दिलशेर

७. खजानये-नैव

८. करिश्मये-कुदरत

९. तिलस्मात गुल

१०. गोपीचन्द

११. हरिश्चन्द्र

१२. संगीनवकावली

१३. अल्लादीन

१४. विक्रमविलास

उपरोक्त तालिका के अतिरिक्त ‘रामलीला’ और ‘अलीबाबा और चालीस चोर’ उर्फ ‘नमीव का ख़ोर’ मेरे देखने में आये हैं। संगीनवकावली के लिए कहा जाता है कि उसे मूल रूप में ‘रौनक’ ने लिखा था परन्तु बाद में ‘तालिब’ ने उसमें कुछ परिवर्तन और शोधन किया। जे० सन्तसिंह के यहाँ से जो संस्करण संगीनवकावली का निकला है उसमें पहले ही दृश्य में ईश-स्तुति में ‘तालिब’

का नाम आया है। इसी दृश्य के अन्त में भी एक गाने में तालिव का नाम आया है। इन्दर ने जो सजा बकावली को दी है उसमें 'तालिव' उपनाम का प्रयोग हुआ है—

“... अस्ल हो हाल तेरा, वस्ल हो 'तालिव' का, है तेरी यह सजा”

दूसरे दृश्य में 'रौनक' उपनाम आया है। दृश्य आरम्भ होते ही ताजुलमलूक आता है और कहता है—

“... क्षमा की तरह मे जल जल के हूँ बस मैं भी तमाम  
'रौनक' बरमे रकीब आज यह मेरा पार हुआ ।”

भाई दयासिंह एण्ड सन्स के यहाँ से एम० एम० जौहर द्वारा सम्पादित संगीतबकावली में भी यही पाठ है। अतएव यह कथन सत्य ही प्रतीत होता है कि 'रौनक' ने पहले संगीतबकावली लिखी और फिर तालिव ने उसमें परिवर्तन किये। इसका प्रमाण विक्टोरिया मंडली द्वारा प्रकाशित संस्करण है। परिवर्तन के स्वरूप और सीमा का अनुमान दोनों के संस्करणों को देखकर ही लगाया जा सकता है परन्तु इस समय रौनक की 'संगीतबकावली' उपलब्ध नहीं है। खुरशेदजी बालीवाला द्वारा प्रकाशित नाटक की एक प्रति मेरे पास है जो सन् १८९१ ई० की है। संगीतबकावली: जैसा नाम से प्रगट है इसमें बकावली और ताजुलमलूक के प्रेम का कथानक है। बकावली राजा इन्दर के अखाड़े की परी है और ताजुलमलूक नामक इसान पर आसबत होने के कारण इन्दर की कोप-भाजन बनती है। इन्दर के शाप से बकावली का नीचे का आधा भाग पत्थर (सग) का हो जाता है। इसीलिए संगीत (पत्थर वाली) विशेषण का प्रयोग किया गया है। बाद में राजा उससे प्रसन्न होकर क्षमा कर देता है और दोनों प्रणयमूर्त में बँध जाते हैं।

इसी नाटक में एक दूसरा उपाख्यान भी चलता है जिसका सम्बन्ध चन्नावत और चतुर्वेध तथा निर्मल एवं साईम के प्रेम-बंधन में है। दोनों आख्यान साथ-साथ चलते हैं यद्यपि दोनों में कोई मेल नहीं है। मालूम नहीं देखने ने नाटक को यह रूप क्यों दिया?

यद्यपि संगीतबकावली बड़ा लोकप्रिय नाटक रहा और विक्टोरिया नाटक मंडली के अतिरिक्त कई कम्पनियों द्वारा हमका अभिनय किया गया परन्तु साहित्यिक दृष्टि से इसमें तालिव के अन्य नाटकों जैसी उत्कृष्टता नहीं, मंत्रवत: इसका कारण यह भी हो सकता है कि तालिव ने रौनक के लिखे नाटक को नए सिरे

से न लिखकर, मालिकों के कहने पर, केवल उसमे थोड़े से परिवर्तन-परिवर्धन मात्र करके छोड़ दिए जिससे अनेक बार अभिनय होने से नाटक पुराना और अरुचिकर प्रतीत न होने लगे।<sup>७५</sup>

अलीबाबा और चालीस चोर उर्फ नसीब का चोर<sup>७६</sup> :

यह तीन वाय का नाटक है जो विंगटोरिया नाटक कम्पनी के लिए लिखा गया था। इसकी क्रिया-स्थली 'पारस' देश है। अलीबाबा की कहानी एक प्रसिद्ध कहानी है और उसी के आधार पर इसकी रचना हुई है।

कथा-वस्तु :

अलीबाबा पारस देश का एक गरीब लकड़हारा है। उसकी पत्नी का नाम जरीना है और बेटे का गानिम। माँग-ताँग कर मजदूरी करके और कर्ज के आधार पर अलीबाबा का परिवार अपना जीवन-यापन करता है। परन्तु जब गिरवी रखकर ऋण लेने के लिए भी कोई वस्तु नहीं रह जाती तो बड़ा दुखी होता है। उसकी ऐसी दशा देखकर उसकी नौकरानी की तरह रहने वाली लोदी मुजैभ्यम अपने पास बचे हुए पैसे उसे खर्च करने के लिए कहती है। इतना ही नहीं, वह अलीबाबा से प्रार्थना करती है कि उसे बेचकर वह दूसरों का ऋण चुका दे और जो कुछ बचे उससे कोई कारोबार शुरू कर दे। परन्तु अलीबाबा उसकी प्रार्थना अस्वीकार कर देता है। मजबूर होकर अलीबाबा अपने बड़े भाई क़ासिम के आगे गिड़गिड़ाता है, परन्तु वहाँ से भी बड़ी उत्तर पाता है। क़ासिम का नौकर सत्तार भी अलीबाबा की मुसीबत देखकर अपनी कमाई का पैसा उसे देना चाहता है पर अलीबाबा नहीं स्वीकार करता। सब ओर से निराश अलीबाबा जंगल की ओर जाता है और लकड़ी काटकर बोझ को एक स्थान पर रखकर दुनिया की दशा पर विचार करता है। यह विचारधारा भंग होती है उसके बेटे गानिम के प्रवेश से। उसी समय चोरों की एक टोली कुछ गाती सुनाई देती है। बाप-बेटे छुपकर उनकी करामात देखते हैं। उसी से पता चलता है कि चोरों ने अपना खजाना कहीं लाकर रखा है और किस प्रकार 'खुलो सुमसुम' और 'बंद हो सुमसुम' की आवाज पर कोपगृह का फाटक खुलता तथा बंद होता है। यद्यपि दोनों के हाथ मालदार होने की कुंजी लग जाती है और चोरों के नई मुहिम पर रवाना होने के बाद दोनों खूब माल घटोर कर घर रवाना होते हैं। घर पहुँचकर माल को तोलने के लिए जरीना अपनी जिठानी से तराजू लाती

७५. खुरशेदजी वालीवाला द्वारा सन् १९०० में प्रकाशित नाटक के आधार पर।

७६. खुरशेदजी मेहरवानजी वालीवाला द्वारा प्रकाशित सन् १९००-मुद्रक-जामे जमशेद स्टीम प्रेस, मुंबई।

है, मगर चतुर जिठानी तराजू की तल में गोद लगा देती है जिससे सारा भेद खुल जाता है। कासिम अलीबाबा से सब भेद पाकर स्वयं माल लाने के लिए जाता है परन्तु निकलने से पहले चोरो का वहाँ आमजन होता है और वे उसे जान से मार डालते हैं।

अलीबाबा, अपनी भावज के रोने-पीटने पर, कासिम की लाश घर ले आता है और एक दर्जी से उसका कपन सिलवाता है। दर्जी की आँखें बंद कर दी जाती हैं जिससे वह घर में आने-जाने का रास्ता न देख पाये। चार हफ्ता तक मैं हूँ कि उनके कोप का घन कौन चुराकर ले जाना है। अतएव वे भी अपनी छान-बौन में लगते हैं। मुस्तफा दर्जी में अलीबाबा के घर का पता चग जाता है। चोर तरह-तरह से अलीबाबा को मार डालने का प्रयत्न करते हैं परन्तु सफल मतोरथ नहीं होते।

अन्त में चोरों को सफलता नहीं मिलनी, चोरी का दण्ड मिलता है और अलीबाबा दान के साथ जीवनयापन करता है। कासिम और मुजैयन विवाह-सूत्र में बँधकर प्रसन्न होते हैं।

यह नाटक अधिकांश में कविताबद्ध है। भाषा उर्दू मिश्रित हिंदी है। कोई साहित्यिक सौन्दर्य दिखाई नहीं पड़ता। समीत ने, संभव है, उसे इन दशा तक पहुँचा डाला है।

चरित्र की दृष्टि से इसमें घूत भी हैं, शरीफ भी हैं; छोटे से कार्य-काल की सीमा में लेखक ने पूरी कहानी कह डाली है।

नाटक में चमत्कारी दृश्य भी हैं। चोरों का खजाना और 'सुमसुम' के नाम पर उसके द्वार का खुलना एवं बंद होना स्वयं एक चमत्कार है। मुजैयन द्वारा कुम्हों में बैठे चोरों और उनके सरदार को मार डालना भी चमत्कार से शून्य नहीं है। ऐसे ही दृश्यों को देखकर जनता प्रसन्न हुआ करती थी। नाटक में कार्य-गति तरल है। कथानक दर्शक मडली को आकर्षित किए रहता है।

**विक्रम-विलास : ७७**

इस नाटक का दूसरा नाम 'सात अंघे' भी है। विक्रम उज्जयिननगर का राजा है। विक्रमविलास की पदवी उसने अपने पुत्र 'राजरत्न' को प्रदान की है। अतएव उसी के नाम पर नाटक का शीर्षक रखा गया है। नाटक में सात प्रधान पुरुष पात्र हैं—राजा विक्रम, राजकुमार राजरत्न, विक्रम के लश्कर के

अक्रमर हीरालाल, मानिकलाल और मोतीलाल तथा विग्रम के दरबार के दो मसखरे दंगल और मंगल। ये सातों स्त्रियों के प्रेम में आसक्त होकर अपनी बुद्धि का तिरस्कार कर बैठे और ऐसे-ऐसे काम कर डाले जो अन्यथा समभव न थे।

नाटक की कथावस्तु बड़ी विचित्र है। उज्जयिन देश के राजा विग्रम ने कर-नाटक के जमींदार की बेटी मदनमंजरी से कभी विवाह कर लिया और फिर उसे वही उसके देश में छोड़कर उज्जयिन चला आया। राजरत्न उसी का पुत्र था। माँ-बेटे किसी प्रकार अपना जीवनयापन करते रहे। बड़े होने पर बेटे ने एक दिन अपने नौकर की सहायता के लिए माँ की बामूषण-मंजूषा खोली तो उसमें से एक पत्र मिला जिसमें उसे पता चला कि यह राजा विग्रम का पुत्र है। माँ को साथ लेकर वहाँ से तत्काल ही राजरत्न उज्जयिन को खाना होकर यया-समय वहाँ पहुँच गया। राजा के बाग की मालिन सेवती और उसके पुत्र चमन की सहायता में राजा के पास एक पत्र भिजवाया जिसमें लिखा था—

“तू ऊँचे आसन पर बैठा है बाला,  
मैं हूँ तेरे माथे का चढ़ने वाला।  
सारा जग आकर तेरा पग चूमेगा,  
मैं वह हूँ जिसका तू भी डग चूमेगा।  
हे राज हमारा कहीं, कहीं धन रतन हमारा ?  
हे कहीं तुम्हारा क़ौल, किधर है वचन तुम्हारा ?  
अब छोड़ तल्लत, आया मैं करने बाबा  
मैं चोर तेरा हूँ, तू है चोर का बाबा।  
फिरता हूँ वहाँ जो देस; राज है मेरा  
जो पकड़े मुझको वही ताज है मेरा।

—प्रीतिम का पुत्र”

राजा ‘वचन’ की बात सुनकर चौंक पड़ा और कहने लगा—“...याद नहीं। हो तो कोई आय, सावित कर दिखाय।” आज्ञा दी कि इस चोर को पकड़ा जाय ! इस आज्ञा पर ही नाटक की समस्त कार्यगति निर्भर है। दंगल और मंगल चोर पकड़ने का बीड़ा उठाते हैं परन्तु अपने प्रयत्न में स्वयं ही राजरत्न और चमन की बुद्धिमानी का शिकार हो जाते हैं। ये दोनों (राजरत्न और चमन) स्त्रीवेश में उनके सामने आते हैं। दोनों दंगल और मंगल उन पर रीझ कर अपना आपा खो बैठते हैं और क्रुद्धी बनते हैं।

एक दिन राजा मंदिर में आते हैं और राजरत्न तथा चमन उन्हें भी बंदी बना देते हैं। मंदिर का बाहर से ताला बंद कर देते हैं और अनुनय-विनय करने पर भी छोड़ते नहीं। इसी दृश्य में विक्रम और राजरत्न तथा मदनमंजरी का परस्पर मिलन होता है। राजा अपनी प्रिया को पहचानता है और अपने गंधर्व विवाह का स्मरण करता है तो उसे याद आती है कि उसके समुद्र ने मदनमंजरी को यह शाप दिया था—“अब कुलकलवनी ! जैसे तूने मेरा दिल दुलाया, तू भी दुख पाय, तेरा पिता तुझे मूल जाय और जब तू उसके सामने हो तभी उसे तेरी याद आय ।”

वास्तव में तो इस मिलन पर ही नाटक समाप्त हो जाना चाहिए था। परन्तु लेखक ने पहले अंक की समाप्ति पर उसे समाप्त नहीं किया।

दूसरे अंक में लेखराज ठाकुर की पुत्री मनोरमा से राजरत्न का विवाह होता बताया गया है। परन्तु मनोरमा नारी-चरित्र को पुरुष-चरित्र से उत्कृष्ट बनाती है और विक्रम के कोप का पात्र बन बंदीगृह में डाल दी जाती है। किसी ने राजा विक्रम की प्रशंसा में लिखा—

“जग में होगा इस तरह का कम चरित्र  
सब चरित्रों में बड़ा विक्रम चरित्र”

परन्तु मनोरमा ने उसके स्थान पर लिखा—

“कौन विक्रम, और क्या उसका चरित्र ?  
सब चरित्रों में बड़ा प्रिया चरित्र ।”

इसी प्रिया चरित्र का विकास लेखक ने दिखाया है और बताया है कि मनोरमा की सखी चपला किस प्रकार अपनी बुद्धि द्वारा मनोरमा को बंदीगृह से निकालती है और प्रमाणित करती है कि उपरोक्त सातों व्यक्ति अंधे हैं। नाटक के दूसरे नामकरण का यही रहस्य है।

नाटक की भाषा हिन्दी है।

चरित्र-चित्रण में स्त्री-बुद्धि को विभिन्न प्रसंगों के संदर्भ में दिखाया गया है। कोई प्रेम में अंधा है, कोई भ्रम में अंधा। राजा विक्रम भोला है, मदनमंजरी पहली ही भेंट के पश्चात् रंगमंच से सदा के लिए पृथक् हो जाती है। मनोरमा ने जो दोहा लिखा था उसकी सत्यता प्रमाणित होती है। सब अपनी-अपनी कमजोरियों को स्वीकार करते हैं।

कई चमत्कारी दृश्यों का समावेश किया गया है। जब राजा विक्रम राज-निहामन के ऊपर बैठने के लिए ऊपर सीढ़ियों पर चढ़ते हैं तो पहले ही एक पुतली प्रश्न पूछती है—

“अय राजा विक्रमबली, वर्णन कर विस्तार,  
सिंहासन की हैं तेरी, कौन सीढ़ियां चार ।”

राजा उत्तर देता है—

“न्याय, सत्यता, दान ये तीन सीढ़ियां जान,  
चौथी सीढ़ी है दया, चारों को पहचान ।”

राजा चार सीढ़ियां चढ़ता है, तब दूसरी पुतली पूछती है—

“इन चारों पर कौन हैं और दूसरी चार,  
उनका भी वर्णन करो, अय धर्मावतार ।”

राजा कहता है—

“नेम, खंत, भक्ति भली और नम्रता मान,  
ये चारों हैं दूसरी चार सीढ़ियां जान ।”

विक्रम और चार सीढ़ी ऊपर चढ़ता है । तब तीसरी पुतली पूछती है—

“और तीसरी कौन हैं इन चारों पर चार,  
वो भी तुमको याद हैं, अय मेरे सरकार ।”

विक्रम उत्तर देता है—

“धीरज है, संतोष है, साहस है, सरताज,  
चौथी दृढ़ता है जिसे जानूं सुख का साज ।”

तब जाकर राजा सिंहासन पर बैठता है । ये तीनों पुतलियां तीन पुतली-खचित स्तम्भों के पीछे छुपी रहती हैं । जैसे-जैसे राजा उपर चढ़ता है एक-एक स्तम्भ गिरता है और पीछे से पुतलियां दिखाई देती हैं ।

एक अन्य दृश्य प्रथम अंक का छठा दिखाव है जिसमें नदी के किनारे महा-देव का मंदिर है । इस दृश्य में राजरतन और चमन नदी में पत्थर पर पीट-पीट कर कपड़े धोते हुए दिखाये गये हैं । बहती नदी का पानी दिखाना रंगमंच पर चमत्कार का ही प्रभाव था ।

लेखक की शिल्पविधि तो तत्कालीन नाटकों के जैसी ही है, परन्तु कथा-वस्तु बड़ी शिथिल और बहुत ही मध्यमकोटि के हास्य से युक्त है । हास्योक्तियों में शिष्टता की पुट कम है, फूहड़पन ही अधिक दिखाई देता है ।

‘तालिब’ का यह नाटक उनकी उत्कृष्ट रचनाओं के अन्तर्गत नहीं रखा जा सकता ।



निताहे शकलत उर्फ भूल में भूल, कांटों में फूल :

'तालिब' ने यह नाटक बिक्टोरिया नाटक मंडली के लिए लिखा था। इसमें चार वाक (अंक) हैं, मुख-पृष्ठ पर लिखा है—

"जुनून कहता है जिसको आलम, उसी में है जो उतावला है  
किसी का क्या धूँध कील है यह 'उतावला है सो बावला है।"

उपरोक्त दोर नाटक के कथानक पर पूरा लागू होता है। नाजिम नाम का एक किसान, शातिर नामक एक घूत के छलावे में आकर, अपनी सच्चरित्र पत्नी नरगिस के विषय में, यह धारणा बना लेता है कि वह कुलटा है और किसी दूसरे पुरुष पर आमकत है। अतः बहुत प्यार करने पर भी वह अपने उतावलेपन में उस पर अनेकों लांछन लगाता है और अंत में अपने छोटे पुत्र काजिम तथा पत्नी को छोड़कर कहीं चला जाता है। भाँ-बेटे बड़ी कठिनाई में अपने दिन व्यतीत करते हैं। नाजिम का चचा सलीम और उसकी पत्नी जीनत दोनों की बड़ी सहायता करते हैं। नरगिस दूसरों के कपड़े सी-सी कर अपना जैसे-जैसे गुजारा करती है। शातिर दूर से नाजिम को दिखाता है कि एक औरत किस प्रकार एक पुरुष से प्रेम प्रगट कर रही है। वास्तव में यह स्त्री नरगिस की सीतेली बहिन सम्बुल है और पुरुष उसी का पति मसरूर है जो बड़ा ही दुश्चरित्र व्यक्ति है। सम्बुल की शक्ल नरगिस से बहुत कुछ मिलती है और चूँकि नाजिम केवल उसकी पीठ ही देखता है अतएव उसे शातिर की बातों पर विश्वास हो जाता है तथा वह उसके जाल में फँस जाता है। शातिर और औरंग अपनी-अपनी ठग-विद्या में पर्याप्त सम्पत्ति एकत्रित कर लेते हैं। परन्तु अन्त में पकड़े जाते हैं। नोटों के बंडलों से पता चलता है कि सारा माल फ्रयाज ने अपनी दोनों लड़कियों के नाम से बाँट रखा था। अतएव वह माल दोनों को मिल जाता है। मगर इस बीच में मसरूर भी सम्बुल को छोड़ देता है और किसी अन्य स्त्री से प्रेम करने लगता है। विपदा की मारी सम्बुल उसी नदी में डूबने के लिए आती है जिसमें नाजिम अपनी जान देकर नरगिस की जुदाई के सपने से छूटना चाहता है। नाजिम अपनी साली सम्बुल को बचा लेता है। उसके होश आने पर सारी कलई खुलती है और क्या-वस्तु स्पष्ट हो जाती है। बहुत-बहुत से मिलती है और पत्नी अपने पति से। शहर-कोतवाल शेरख़ाँ और चचा सलीम सहायक होते हैं। शातिर और औरंग गिरफ्तार होकर अपने किए की सजा पाते हैं।

इस प्रकार लापरवाही की नज़र अर्थात् "निगाहे गफ़लत" एक कैसा अजीबो-गरीब दृश्य उपस्थित कर देती है कि दो-दो जाने अपनी जान देकर मुसीबत से छुटकारा पाना चाहती है परन्तु होता वही है जो 'मंजूरें खुदा होता है'।

'तालिव' ने नाटक को क्या-वस्तु समाज में होने वाली प्रति दिन की घटनाओं से ली है और अपनी कल्पना से उसे चमत्कारिक रंग दिया है। निश्चय ही स्त्री-जाति की हीनता और पुरुषों की कामुकता पर एक व्यंग्य है। नाटक की भाषा हिन्दुस्तानी है। अधिकांश में नाटक पद्य-बद्ध है। कविता उन्चकोटि की नहीं है। लेखक ने ऐसे चरित्र भी नहीं लिये जिनके चरित्र-चित्रण में संवेदनाओं का प्रकाशन बहुत आवश्यक होता। चलाऊ मध्यमकोटि का कथानक है जिसे देखकर अठन्नी वाले खुश हो जाते हैं। एक संवाद देखिए—

“शातिर — क्या कहिये बात कहने के क़ाबिल नहीं जनाब ?  
 हैरत है ! जागता हूँ कि मैं देखता हूँ ख़्वाब ?  
 शुबह था छः महीने से जिस बात का मुझे,  
 वो आज साफ़ साफ़ मज़र आ गया मुझे,  
 मैं किस ज़बान से कहूँ नरगिस ने क्या किया ?  
 जिस पर भलाई ख़त्म थी उसने बुरा किया ।

नाजिम — दोस्त वह शहस है जो दोस्त का आईना हो  
 साफ़ पानी की तरह साफ़ सदा सीना हो ।  
 ख़ैरख़्वाह और यफ़ादारी का गंजीना हो  
 बिल से बस दूर करे बिल में अगर कीना हो ।  
 छः महीने से गुमां तूने जो था मार ! किया,  
 दोस्त कैसा है कि मुझको न ख़बरदार किया ।

शातिर — आदमी वह है कि जो सोच के हर काम करे  
 और हर लहजा हरेक बात का अंजाम करे  
 किस तरह दोस्त को अपने कोई बदनाम करे  
 वह करे, अबल से जिसको कि खुदा ख़ाम करे ।  
 जब तलक आँख से देखूँ न भला ऐब कोई  
 किस तरह मैं कहूँ, मालूम नहीं रोब कोई ।”

—२. २. पृ० २६-२७

नाटक की घटनाओं का स्थल मिथ देश है ।

निगाहे राफलन उर्फ भूल में भूल, कांटों में फूल :

'तालिम' ने यह नाटक विक्टोरिया नाटक महली के लिए लिखा चार वाद्य (अंक) हैं, मुस-गृष्ठ पर लिखा है—

"जुनून कहता है जिसको आलम, उसी में है जो उताव  
किसी का क्या खूब कौल है यह 'उतावला है सो बावला

उपरोक्त शेर नाटक के कथानक पर पूरा लागू होता है। नाटक एक किसान, शातिर नामक एक घूर्त के छात्रावे में आकर, अपनी नरगिस के विषय में, यह धारणा बना लेता है कि वह कुलटा दूसरे पुष्प पर आसक्त है। अतः बहुत प्यार करने पर भी वह उसे उस पर अनेकों लोछन लगाता है और अंत में अपने छोटे पुत्र पत्नी को छोड़कर कहीं चला जाता है। माँ-बेटे बड़ी कठिनाई व्यतीत करते हैं। नाजिम का चचा सलीम और उसकी पत्नी बड़ी सहायता करते हैं। नरगिस दूसरों के कपड़े सी-सी कर गुजारा करती है। शातिर दूर से नाजिम को दिखाता है कि प्रकार एक पुष्प में प्रेम प्रगट कर रही है। वास्तव में यह सीतेली बहिन सम्बुल है और पुरप उसी का पति मसहर दुश्चरित्र व्यक्ति है। सम्बुल की शक्ल नरगिस से बहुत कुछ मिलती है। नाजिम केवल उसकी पीठ ही देखता है अतएव उसे शातिर विश्वास हो जाता है तथा वह उसके जाल में फँस जाता है। अपनी-अपनी ठग-विद्या से पर्याप्त सम्पत्ति एकत्रित कर लेते पकड़े जाते हैं। नोटो के बंडलो से पता चलता है कि सा अपनी दोनों लड़कियों के नाम से बाँट रखा था। अतएव मिल जाता है। मगर इस बीच में मसहर भी सम्बुल के किसी अन्य स्त्री से प्रेम करने लगता है। विपदा की मारी डूबने के लिए आती है जिसमें नाजिम अपनी जान देकर के सदमे से छूटना चाहता है। नाजिम अपनी साली सम्बुल उसके होश आने पर सारी कलाई खुलती है और क्या कहता है। वहन वहन से मिलती है और पत्नी अपने पति से। और चचा सलीम सहायक होते हैं। शातिर और औरंग, किए की सजा पाते हैं।

कथावस्तु :

नाटक की कथावस्तु प्रसिद्ध रामचरित है। उसका आरम्भ मिथिलापुरी में सीता-स्वयंवर से होता है और अन्त रावण की मृत्यु के पश्चात् राम-सीता मिलन तथा अयोध्या चलने की तैयारी पर। इस बीच के समय की प्रायः सभी मुख्य घटनायें नाटक में आ गई हैं।

पात्र :

सभी प्रसिद्ध पात्रों का समावेश है। मंथरा के पति भूषण एक ऐसे पात्र हैं जो लेखक की कल्पना-शक्ति की उपज है। इसकी सृष्टि के दो कारण प्रतीत होते हैं। प्रथम कारण यह है कि इस पात्र को लाकर लेखक ने नाटक में हास्य-रस की योजना बनाई है जो आवश्यक है। दूसरा कारण यह भी है कि रामचन्द्र के वनवास और भरत के संन्यास की अवस्था की घटनाओं का तारतम्य मिलाने के लिए लेखक ने भूषण को एक कड़ी के रूप में रखा है। वह राम का हाल भरत को और भरत का राम को लाकर और ले जाकर सुनाता है। 'तालिब' की यह नई सूझ है। सभी पात्रों का चरित्र-चित्रण उनकी मनोदशा के अनुकूल करने का प्रयत्न किया गया है परन्तु राम और सीता जब उर्दू का प्रयोग अपने संवादों में करते हैं तो बड़ा अटपटा सा लगता है। मालूम होता है सती साध्वी सीता अपने पति राम से नहीं बरन् कोई बेगम अपने शोहर से बात कर रही है। प्रथम एक्ट के तीसरे दृश्य को देखिये—

सीता— दिखलाव अपना चेहरये ताबी कभी कभी  
जहाँ को कर दो मेहरे दरख्शा कभी कभी ॥

राम— पहलू में जब रहो तुम अप बिलकीस रु मेरे  
हो जाऊँ मैं भी रश्के-सुलेमा कभी कभी ॥

सीता— जी जाते हैं हम अपने मसीहा को देखके  
मुश्किल हमारी होती है आसा कभी कभी ॥

राम— उत्कृत ने वह कमाल दिखाया ज्वाल में  
रहता हूँ ख़ाब में भी तुम्हारे खयाल में ॥

सीता— तुम मिल गये जो मुश्किल तो गोया खुदा मिला  
बाहिर है उसका नूर तुम्हारे जमाल में ॥

राम— बाद अज फ़ना भी 'तालिब' जाना रहेंगे हम,  
आ जाए सूर्य गोरे शरीबा कभी कभी ।

आदि, आदि !

लयलो-निहार उर्क तक्रदीर का खेल :

मेरे पास इस नाटक का जो संस्करण है वह खुरशेदजी वालीवाला, मालिक विकटोरिया मंडली, ने सन् १९०४ ई० में प्रकाशित किया था। इसमें आवृत्ति का उल्लेख नहीं है। डा० नामी ने इस नाटक का नाम "लालो निहार उर्क खूविये तक्रदीर" दिया है जिससे पता चलता है कि उन्होंने जो संस्करण देखा है वह किसी निजी प्रकाशक का है। उसे इतना प्रामाणिक नहीं माना जा सकता जितना अधिकृत रूप से वालीवाला द्वारा प्रकाशित संस्करण।

नाटक का मूलस्रोत लाडं लिटन का प्रसिद्ध उपन्यास 'नाइट एण्ड मार्निंग' है। उसी के कथानक को घटा-बड़ा कर 'लयलो निहार' की रचना हुई है। मुख-पृष्ठ पर एक बैत लिखी गई है—

"क्रिश्ते भी न जब छूटे जहाँ में दामे इसपासे  
खता ही से मुरबकब है, खता हो कयून इंसा से"

(जब क्रिश्ते भी पाप के जाल से नहीं छूट सके तो अपराधों से बना मनुष्य अपराध से कैसे मुक्त हो सकता है?)

लेखक ने इसी कथ्य को नाटक का मुख्य विषय बनाया है। जालसाज और धोखेवाज पात्रों को दण्ड दिलाकर वास्तविक सत्य को प्रकट किया है। फीरोज और दिल अफरोज तथा अशरफ और नस्तरन परस्पर प्रेम-बंधन में बंधते हैं। विपदाओं के हटने के पश्चात् उन्हें शान्ति मिलती है।

रामलीला : ७८

'तालिब' ने यह नाटक विकटोरिया नाटक मंडली के लिए लिखा था। उन्हीं के शब्दों में यह नाटक "हिंदू क्रिस्ता होने के सबब से हिंदी भाषा में तस्वीर किया।" इस नाटक में चार बाव है और इसकी रचना गद्य-पद्य में हुई है। लेखक ने मुखपृष्ठ पर जो शेर लिखा है वही उसका उद्देश्य प्रतीत होता है—  
लेखक कहता है—

"अपने पिन्दार ७९ से मराहूर ८० को क्या मिलता है ?  
तर्क कर दे जो खुदी उसको खुदा मिलता है ।"

७८. खुरशेदजी मेहरवानजी वालीवाला द्वारा प्रकाशित—मुद्रक—दी ज० नं०  
पेटिट पारसी आरफ़नेज कप्टन प्रिंटिंग प्रेस, मुम्बई।

७९. गर्ब या कल्पना।

८०. अहंकारी।

कथावस्तु :

नाटक की कथावस्तु प्रसिद्ध रामचरित है। उसका आरम्भ मिथिलापुरी में सीता-स्वयंवर से होता है और अन्त रावण की मृत्यु के पश्चात् राम-सीता मिलन तथा अयोध्या चलने की तैयारी पर। इस बीच के समय की प्रायः सभी मुख्य घटनायें नाटक में आ गई हैं।

पात्र :

सभी प्रसिद्ध पात्रों का समावेश है। मंथरा के पति भूपण एक ऐसे पात्र हैं जो लेखक की कल्पना-शक्ति की उपज हैं। इसकी सृष्टि के दो कारण प्रतीत होते हैं। प्रथम कारण यह है कि इस पात्र को लाकर लेखक ने नाटक में हास्य-रस की योजना बनाई है जो आवश्यक है। दूसरा कारण यह भी है कि रामचन्द्र के वनवास और भरत के संन्यास की अवस्था की घटनाओं का तारतम्य मिलाने के लिए लेखक ने भूपण को एक कड़ी के रूप में रखा है। वह राम का हाल भरत को और भरत का राम को लाकर और ले जाकर सुनाता है। 'तालिब' की यह नई सूझ है। सभी पात्रों का चरित्र-चित्रण उनकी मनोदशा के अनुकूल करने का प्रयत्न किया गया है परन्तु राम और सीता जब उर्दू का प्रयोग अपने संवादों में करते हैं तो बड़ा अटपटा सा लगता है। मालूम होता है सती साध्वी सीता अपने पति राम से नहीं घरन् कोई बेगम अपने शौहर से बात कर रही है। प्रथम एक्ट के तीसरे दृश्य को देखिये—

सीता— दिखलाव अपना चेहरये ताबां कभी कभी  
जर्गे को कर दो मेहरे दरछां कभी कभी ॥

राम— पहलू में जब रहो तुम अय बिलक्रीस रु मेरे  
हो जाऊं मैं भी रश्के-सुलेमां कभी कभी ॥

सीता— जी जाते हैं हम अपने मसीहा को देखके  
मुश्किल हमारी होती है आसां कभी कभी ॥

राम— बल्फत ने वह कमाल दिखाया जवाब में  
रहता हूँ ख़ाब में भी तुम्हारे खयाल में ॥

सीता— तुम मिल गये जो मुश्किल तो गोया खुदा मिला  
जाहिर है उसका नूर तुम्हारे जमाल में ॥

राम— बाद अब फ़ना भी 'तालिब' जाना रहेंगे हम,  
आ जाए-सूये गोरे गरीबां कभी कभी ।

आदि, आदि ।



मन राहिल की ओर खिंच जाता है। राहिल एक यहूदी सौदागर अलीएजार की पाली-पोसी लड़की है। उसने राहिल की जलती आग से बचाकर रक्षा की थी और इसलिए वह उसी की पुत्री मानी जाती थी। वास्तव में राहिल का नाम पालीना था और वह आडिया नगर के धार्मिक पेशवा पान्दीफ ब्रूटस की लड़की थी। अतएव यहूदन न होकर रोमन थी।

मार्कस राहिल को देखकर उस पर न्योछावर हो जाता है और किसी न किसी प्रकार उसे उड़ा ले जाने का मार्ग निकालता है। तुर्कमान नमीरबे इस काम में सहायक होता है। राहिल का पोपक पिता नहीं चाहता कि वह मार्कस से बातचीत करे परन्तु काम के वाण किसे बिड़ नही करते। परिणाम यह होता है कि मार्कस अपनी प्रेमिका डेसिया से स्पष्ट कह देता है—

“नाह जान जलाना, जानी मेरे लिए—

दिल का तुम्हें क्या भेद बतायें

दिल न लगाना, जानी मेरे लिए।

क्योंकि—

अब दिल कहीं लगाने के क़ाबिल नहीं रहा,

जिस दिल पे मुझको नाज था, वह दिल नहीं रहा।”

सारा नाटक इसी प्रकार की बेवफाईयों से भरा है।

अन्त में मार्कस और राहिल का विवाह हो जाता है। डेसिया स्वयं अपना अधिकार छोड़ देती है और राहिल की वास्तविकता का रहस्य खुल जाता है। नाटक में गद्य और पद्य दोनों हैं।

मालूम नहीं तालिव ने यह अमरातीय कथ्य अपने नाटक का विषय क्यों बनाया? संभव है इसकी कथा-वस्तु किसी अंगरेजी नाटक या उपन्यास पर आधारित हो।

हरिश्चन्द्र :

सत्य हरिश्चन्द्र का आख्यान बड़ा प्रचलित है। हिन्दुओं को आकर्षित करने के लिए विक्टोरिया मंडली ने यह नाटक तालिव से लिखवाया था। इसके पहिले उदयराम रणछोड़ भाई का गुजराती में लिखा हरिश्चन्द्र नाटक उत्तेजक नाटक मंडली में बड़ी सफलता प्राप्त कर चुका था।

मेरे पास हरिश्चन्द्र नाटक की जो प्रति है उस पर ‘पारसी अमेच्योर ड्रामैटिक सोसाइटी’ का मोनोग्राम छपा है। उस पर यह भी लिखा है कि प्रति ‘फार प्राइवेट यूज’ है और वह ‘रिहर्सल कॉपी’ है जो बिन्नी के लिए नहीं है। परन्तु



नाटक उपदेशप्रद है और आश्चर्यजनक दृश्यों से भुक्त होने के कारण दर्शकों को अतिप्रिय है।

**दिलेर दिलशेर :**

नाटक का नामकरण उसके वीर नायक पर हुआ है। दिलशेर एक लुटेरा, ठग, सूनी और जालसाज व्यक्ति है जो अपने छल-कपट से ग़ुब मौज उठाता है और अंत में कोतवाल द्वारा पकड़ लिये जाने पर, हिकमत कारके जेल में से जहर की शीशी निकाल कर उसे पी लेता है और इस प्रकार जान दे देता है। एक सौदागर मुशरफ की मतीजी दिगाराम उससे प्रेम करती है और उसके दुश्चरित्र को जानते हुए भी उसके प्रेमपाश में फँस जाती है। कोतवाल द्वारा दिलशेर के पकड़ लिये जाने पर वह भी सदमा खाकर दम तोड़ देती है। दोनों का अंत एक ही समय और स्थान पर होता है।

नाटक एक अजीब ट्रेजिडी है। चारों ओर लुटेरों द्वारा मुसाफिरों और अमीरों की हत्या तथा अपनी बीबी अल्लामा द्वारा बहराम ठग की हत्या जैसे दृश्यों की उसमें बहुतायत है। सारा नाटक घोले और चालवाजी के जाल में जकड़ा हुआ है। अधिकांश पद्यबद्ध है, इससे मालूम होता है कि 'तालिब' ने इसे उस समय लिखा था जब पारसी रंगमंच पर 'ओपेरा' का बोलबाला था।<sup>१</sup>

**करिश्मये कुदरत उर्फ अपनी या पराई :**

इस नाटक की जो प्रति मेरे पास है उसमें मुखपृष्ठ पटा हुआ है अतएव प्रकाशक का नाम एवं प्रकाशन-काल का पता नहीं चलता। परन्तु वाह्य रूप में यह भी वालीवाला द्वारा प्रकाशित नाटक ही दिखाई पड़ता है। डा० नामी ने इसका नाम 'करिश्मये मुहब्बत' दिया है। यह नामकरण भी हमका प्रमाण है कि निम्न-निम्न प्रकाशक कुछ परिवर्तन करके ही प्रसिद्ध नाटकों को अपना बनाकर छाप दिया करते थे।

नाटक की घटनाओं का स्थान रोम का एक नगर आर्डिया है जिसके राजा का नाम टाइटस है और जो बड़ा क्रूर बताया गया है। नाटक में तीन जातियों के पात्र सम्मिलित हैं—रोमन, यहूदी और तुर्कमान।

**कथानक :**

टाइटस का पुत्र मार्कस पहले अपनी चचेरी बहन डेसिया के प्रति आकर्षित होता है और दोनों का विवाह निश्चित हो जाता है परन्तु बाद में उसका

८१. वालीवाला द्वारा सन् १९०१ में, जामे जमशेद प्रेस में छपवाकर, प्रकाशित नाटक के आधार पर।

मन राहिल की ओर खिंच जाता है। राहिल एक यहूदी सौदागर अलीएजार की पाली-पोसी लड़की है। उसने राहिल की जलती आग से बचाकर रक्षा की थी और इसलिए वह उसी की पुत्री मानी जाती थी। वास्तव में राहिल का नाम पालीना था और वह आर्जिया नगर के धार्मिक पेशवा पान्टीफ ब्रूटस की लड़की थी। अतएव यहूदन न होकर रोमन थी।

मार्कस राहिल को देखकर उस पर न्योछावर हो जाता है और किसी न किसी प्रकार उसे उड़ा ले जाने का मार्ग निकालता है। तुर्कमान नसीरवे इस काम में सहायक होता है। राहिल का पोपक पिता नहीं चाहता कि वह मार्कस से वातचीत करे परन्तु काम के वाण किसे विद्ध नहीं करते। परिणाम यह होता है कि मार्कस अपनी प्रेमिका डेसिया से स्पष्ट कह देता है—

“नाहू जान जलाना, जानी मेरे लिए—

दिल का तुम्हें क्या भेद बतायें

दिल न लगाना, जानी मेरे लिए।

क्योंकि—

अब दिल कहीं लगाने के क़ाबिल नहीं रहा,

जिस दिल पे मुझको नाज था, वह दिल नहीं रहा।”

सारा नाटक इसी प्रकार की बेवफाइयो से भरा है।

अन्त में मार्कस और राहिल का विवाह हो जाता है। डेसिया स्वयं अपना अधिकार छोड़ देती है और राहिल की वास्तविकता का रहस्य खुल जाता है। नाटक में गद्य और पद्य दोनों हैं।

मालूम नहीं तालिव ने यह अमरातीय कथ्य अपने नाटक का विषय क्यों बनाया? संभव है इसकी कथा-वस्तु किसी अगरेजी नाटक या उपन्यास पर आधारित हो।

हरिश्चन्द्र :

सत्य हरिश्चन्द्र का आख्यान बड़ा प्रचलित है। हिन्दुओं को आकर्षित करने के लिए विक्टोरिया मंडली ने यह नाटक तालिव से लिखवाया था। इसके पहिले उदयराम रणछोड़ भाई का गुजराती में लिखा हरिश्चन्द्र नाटक उत्तेजक नाटक मंडली में बड़ी सफलता प्राप्त कर चुका था।

मेरे पास हरिश्चन्द्र नाटक की जो प्रति है उस पर ‘पारसी अमेच्योर ड्रामैटिक सोसाइटी’ का मोनोग्राम छपा है। उग पर यह भी लिखा है कि प्रति ‘फार आइवेट यूज’ है और वह ‘रिहर्सल कापी’ है जो बिन्नी के लिए नहीं है। परन्तु

इसका मुद्रण जामे जमशेद प्रेस में ही हुआ है जहाँ से विक्टोरिया मंडली के प्रायः अधिकांश नाटक छपे थे। अतएव यह प्रामाणिक प्रति ही मानी जाएगी।

हरिश्चन्द्र नाटक की कथावस्तु में कोई नवीनता नहीं है। इन्द्र की राज-सभा में वशिष्ठ और विद्वामित्र के बीच विवाद में हरिश्चन्द्र की सत्यता की परीक्षा का प्रस्ताव स्वीकृत होता है और विद्वामित्र ने जो-जो सकट हरिश्चन्द्र और उसके कुटुम्ब पर डाले उन सब कथाओं और घटनाओं का समावेश तालिव ने अपने नाटक में किया है। इस योजना में विद्वामित्र का सबसे बड़ा सहायक उनका शिष्य नक्षत्र है जो हास्य की उत्पत्ति में भी प्रधान पात्र है। वैसे विदूषक की भूमिका पंडित मंगल मिश्र की है जो कार्य-मीर और वाक्य-वीर है।

हरिश्चन्द्र नाटक की विशेषता उसकी हिन्दी भाषा है। तालिव प्रधानतया उर्दू लिखने के अभ्यस्त थे परन्तु इस नाटक में उन्होंने बता दिया कि बनारस का रहने वाला कायस्थ हिन्दी भी उसी सरलता से लिख सकता है जिस सुगमता से वह उर्दू में लेखनी चला सकता है।

हरिश्चन्द्र के आस्थान को लेकर हिन्दी में कई नाटक लिखे गये हैं। मारतेन्दु का 'सत्य हरिश्चन्द्र' प्रसिद्ध है। धार्मिक भावनाओं को उत्तेजित करने के लिए यह कथ्य बड़ा आकर्षक है। तालिव को इसे लिखने में पर्याप्त सफलता मिली है।

**गोपीचन्द्र :**

इस नाटक के तीन संस्करण मेरे पास हैं। सबसे प्राचीन सन् १८९३ का छपा और शेष दो क्रमशः १९०१ तथा १९०४ में प्रकाशित हुए। प्रकाशक तीनों के विक्टोरिया गिरोह मंडली के मालिक हैं।

तालिव ने यह नाटक नौशेरवान जी मेहरवानजी खाँ साह्य के लिखे हुए नाटक से "बारे दीगर, नये तर्ज पर... तस्नीफ किया।" इसमें बंगाल के राजा गोपीचंद्र के योगी होकर अपनी काया को अमर बनाने की कथा है। यह कार्य जलंधरनाथ और कानिफ योगी की सहायता से होता है। गोपीचन्द्र की माता मैनावती इस कार्य में बड़ी सहायक होती है।

नाटक की कथा प्रसिद्ध लोक-साहित्य के आधार पर चली है। उसमें अनेको अद्भुत दृश्यों और अप्राकृतिक घटनाओं का समावेश किया गया है जो एक ओर तो योग और योगियों की अद्भुत शक्ति की परिचायक हैं और दूसरी ओर चमत्कारी दृश्यों को दिखाकर दर्शक-मंडली की अद्भुत देखने की पिपासा को धान्त करने वाली हैं।

लोटन के चरित्र में लेखक ने हास्य की पूर्ति करने का प्रयास किया है। एक दृश्य में लोटन एक जोगिन से कोढ़े की मार खाता है और नाचता है। एक बार जब वालीवाला स्वयं लोटन की भूमिका कर रहे थे तो नाचते-नाचते उनके पैर में एक लोहे की कील चुमती चली गई परन्तु वालीवाला ने अपना नृत्य जारी रखा और उफ़ तक न की। बाद में उनके पैर में बहुत दिनों तक पीड़ा रही।

मैरी फेंटन के लिए भी प्रसिद्ध है कि जोगिन की भूमिका के लिए उनकी नर्द और विशिष्ट पोशाक बनवाई गई थी जिसमें उनका रूप बड़ा आकर्षक बन गया था।

नाटक की भाषा, योगियों के प्रति जनता, विशेषकर हिन्दू जनता की श्रद्धा, अद्भुत दृश्य, आकर्षक अभिनेता आदि सभी तत्वों ने गोपीचन्द को बड़ा लोक-प्रिय बना दिया था।

तालिब की कवित्व-शक्ति का पता हरिश्चन्द्र और गोपीचन्द नाटको से ही अधिक चलता है।

### ‘बेताब’, नारायण प्रसाद

‘बेताब’ का जन्म सन् १८७२ ई० में बुलंदशहर (उत्तरप्रदेश) के औरंगा-चाद नामक कस्बे में हुआ था। पिता का नाम डुल्लाराय था। जाति के ब्रह्ममट्ट थे। कुल बड़ा निर्धन था। आरम्भ में एक हलवाई की दूकान पर नौकरी करते थे। बाद में प्रेस में कम्पोज़ीटर हो गए। प्रेस देहली में था। अतएव एक रोज वहाँ जमादार साहिब की नाटक मंडली आई और कोतवाली के पास रामा थियैटर में नाटक दिखाने का उपक्रम किया। उसी सम्बन्ध में विज्ञापन छपाने प्रेस में मंडली के व्यवस्थापक गए। वहाँ ‘बेताब’ का परिचय मालिक-मंडली से हो गया और ड्रामा देखने का मुफ्त आमंत्रण भी मिल गया। बस ‘बेताब’ को नाटक का चस्का लगा। कुछ दिनों बाद ‘न्यू आल्फ्रेड नाटक मंडली’ देहली पहुँची और ‘मुराद’ के नाटक ‘खुदाई जरनिगार’ का विज्ञापन छपाने का भार ‘बेताब’ वाले प्रेस को दिया। विज्ञापन के एक मिसरे को बेताब ने ज़रा बदल दिया जिसपर नाटककार की उनसे बहस हो गई। आखिर नाटककार ने अपनी ग़लती मान ली। बेताब का रोव गालिव हो गया। कुछ संगीत का ज्ञान, कुछ कविता की रुचि, बेताब चमकने लगे।

बेताब का प्रथम नाटक ‘हुस्ने-फ़रंग’ था। उसके बाद ‘कल्ले नज़ीर’ लिखा। नज़ीर नाम की वेश्या का उन्ही दिनों कल्ल हुआ था। गरम-गरम प्रसंग था। मंडली को अच्छी आय हुई। लाहौर में उसकी घूम मच गई। जमादार की थियेट्रिकल

पारसी थियेटर : उद्भव और विकास

कम्पनी के पैर जम गए। बेताब का तीसरा नाटक 'कृष्णजन्म' और चौथा 'मयूर-ध्वज' असफल रहे।

अब बेताब 'पारसी थियेट्रिकल कम्पनी आफ बाम्बे' में आए जो भागी-दारों की कम्पनी कहलाती थी। इसके मालिक, सेठ फरामजी अप्पू, सेठ रतनजी अप्पू, सेठ दादामाई मिस्तरी और सेठ वजां थे। डायरेक्टर अमृतलाल केरावलाल नायक थे। इसके बाद 'कसौटी' और 'भीठा जहर' तथा 'जहरी साँप' लिखे। अमृतलाल की स्मृति में एक नाटक 'अमृत' भी लिखा। इसके बाद पारसी थियेट्रिकल से छुट्टी पा ली।

सन् १९०९ में बेताब कावसजी खटाऊ की मंडली आल्फ्रेड के साथ कलकत्ते गये। वहाँ से बेटा पहुँचे और 'गोरख-घघा' लिखा जिसका आधार शेक्सपियर का 'कामेटी आफ एन्ज' था।

२९ जनवरी सन् १९१३ को देहली में 'महाभारत' का अभिनय हुआ। मंडली को खासी आमदनी हुई। इस नाटक का प्रभाव सबसे बड़ा यह हुआ कि पारसी रंगमंच पर जो उर्दू भाषा का बोलवाला था वह हवा हो गया। मंडली-मालिकों ने दर्शकों की नाडी को पहचाना और हिन्दी में नाटक लिखवाने तथा खेलने आरम्भ कर दिए। तीन बरस बाद १६ अगस्त सन् १९१६ को लाहौर में बेताब की 'रामायण' का अभिनय किया गया। इसी के बाद कावसजी खटाऊ की मृत्यु हुई और बेताब भी मंडली छोड़कर घर आ बैठे। कुछ दिनों बाद आल्फ्रेड मंडली के मालिक जहाँगीर खटाऊ ने पुन बेताब को बुला लिया और ५००) मासिक वेतन कर दिया। इस अन्तर में उन्होंने 'पत्नी-प्रताप' नाटक लिखा। इस खेल के पश्चात् बेताब ७५०) मासिक पर माडर्न थियेटर्स कलकत्ते में चले गए। उनके अनुबंध में 'गणेशजन्म' लिखा गया।

३० जून १९३१ ई० को बेताब की भेंट सेठ चन्दूलाल जे० शाह और सेठ दयाराम जे० शाह—मालिक रणजीत फिल्म कंपनी—से हुई। और उनके अनुबंध पर 'देवी देवयानी' नामक फिल्म लिखी। अब बेताब फिल्मों दुनिया में आ गये।

१५ सितम्बर सन् १९४५ ई० में नारायण प्रसाद 'बेताब' की मृत्यु हो गई। बेताबजी का यह दावा गलत है कि उनका 'महाभारत' नाटक ही हिन्दी का पहला नाटक था। उनसे पहिले 'तालिब', 'हरिश्चन्द्र' और 'गोपीचन्द्र' हिन्दी का तथा 'रामलीला' हिन्दी-उर्दू में लिख चुके थे।

बेताब के सम्बन्ध में उनकी पुत्री श्री विद्यावती ने अपना शोध-प्रबंध बम्बई विश्वविद्यालय में पी-एच० डी० के लिए प्रस्तुत कर डिग्री प्राप्त कर ली है। अतएव उनके सम्बन्ध में विशेष लिखना केवल मात्र पिष्टपेषण होगा।

## ‘हथ्र’, आगा मोहम्मद शाह काश्मीरी

‘हथ्र’ का जन्म १ अप्रैल सन् १८७९ को बनारस में हुआ था । यद्यपि वे काश्मीरी थे परन्तु उनके मामा शाल-दुनालो का व्यापार करने भारत में आए थे और बनारस में बस गये थे ।

हथ्र का पहला नाटक ‘आफ़तावे मुहब्बत’ था जो सन् १८९७ ई० में प्रकाशित हुआ । उसके बाद वह बम्बई जाकर कावसजी पालनी खटाऊ की आल्फ्रेड मंडली में नौकर हो गए । इस मंडली के लिए उन्होंने ‘मुरीदे-शक’, ‘मारें-आस्तीन’ और ‘अमीरें हिंम’ लिखा । डा० नामी का कहना है कि हैमलेट को आधा लिखा था कि नौकरी छोड़ दी । उसे अहमन ने ‘खूने नाहक’ लिखकर पूरा किया । परन्तु यह बात समझ में नहीं आती क्योंकि अहमन ने या अन्य किसी ने इस तथ्य पर प्रकाश नहीं डाला । ‘खूने नाहक’ एक स्वतंत्र और सम्पूर्ण ड्रामा है, वह अधूरा नहीं है । यह अवश्य है कि कुछ लोग ‘खूने नाहक’ का नाम ‘मारें-आस्तीन’ भी लिखते हैं ।

१ जून सन् १९०१ में कावसजी खटाऊ ने ‘मारें-आस्तीन’ नामका उर्दू खेलनो साग तथा अं खेलमा गवाता गामणों प्रकाशित किया था । उससे पता चलता है कि ‘मारें-आस्तीन’ हथ्र का लिखा हुआ नाटक है । उसका जो सार उक्त पुस्तक में दिया है उसको देखने से ‘हैमलेट’ का कोई प्रभाव नाटक के काव्य पर दिखाई नहीं देता । क्या-वस्तु नितान्त स्वतंत्र मालूम होती है । अतएव हैमलेट का वह भाग जो हथ्र द्वारा निर्मित बताया गया है कहीं और ही होगा या संभव है न भी हो और एक किवदन्ती के रूप में यह प्रवाद प्रचलित हो गया हो ।

आल्फ्रेड मंडली छोड़कर हथ्र किसी छोटी मंडली से संबंधित हो गए । इसके लिए उन्होंने ‘मीठी छुरी या दुरंगी दुनिया’ और ‘दामे हुस्न’ नाम के नाटक लिखे । परन्तु यहाँ उनकी पटी नहीं और वह वापिस खटाऊ की मंडली में आ गये । अब की बार उन्होंने ‘शहीदे-नाज’ और ‘अछूता दामन’ लिखे । फिर मंडली छोड़ दी और न्यू आल्फ्रेड में सोरावजी ओझा के पास चले गये । यहाँ उन्होंने ‘एवावे हस्ती’ और ‘खूबमूरत बला’ का निर्माण किया ।

अब हथ्र के मस्तिष्क में अपनी मंडली बनाने का विचार उठा और ‘इंडियन शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी’ बना डाली । कलकत्ते में इस मंडली ने कई नाटकों का अभिनय किया । इलाहाबाद में आने पर यह मंडली बंद हो गई । हथ्र ‘मेडन थियेटर्स’ में नौकर हो गये । इसी में उनके प्रसिद्ध नाटक ‘मधुरमुरली’, ‘भगीरथ गंगा’, ‘हिन्दुस्तान’, ‘चुकीं हूर’ और ‘आँख का नशा’ लिखे गये ।

आगा हथ की यह विरोधता थी कि हिन्दी और उर्दू दोनों भाषाओं पर उनका समान अधिकार था। उनके नाटकों को पढ़कर कोई भी पाठक भाषा की असुद्धि सुगमता से नहीं निकाल सकता। हिन्दू कथानकों में उनकी गति वैसी ही पैनी थी जैसी मुसलमानी किस्सों में। सामाजिक और धार्मिक नाटक भी उन्होंने सफलतापूर्वक लिखे और ये सभी लोकप्रिय हुए। वास्तव में देखा जाय तो हथ के कवि-हृदय को पहुँचने वाले कम लेखक हैं।

पारसी रंगमंच के उत्कृष्ट नाटककारों में 'तालिब', 'अहमन', 'बेताब' और 'हथ' के नाम सुगमता से लिये जा सकते हैं। पं० राधेश्याम ने भी अनेकों नाटक लिखे परन्तु नाट्यकला का उत्कर्ष उनके 'अनिमन्सु' को छोड़कर अन्यत्र दुर्लभ है।

२८ अप्रैल सन् १९३५ को लाहौर में हथ का देहावसान हुआ।

आगा हथ के नाटकत्व पर किसी महिला ने अपना शोधप्रबंध बम्बई विश्वविद्यालय में पी-एच० डी० के लिए प्रस्तुत किया है। अतएव उनके कृतित्व का अधिक निवेदन यहाँ बाधित नहीं है। हथ और राधेश्याम के संबंध में जानकारी श्री पवनकुमार के शोध-प्रबंध 'पारसी रंगमंच' से भी मिल सकती है। पाकिस्तान से दो-तीन आलोचनात्मक पुस्तकें हथ पर प्रकाशित हुई हैं। वे भी उनके सम्बन्ध में कुछ जानकारी देती हैं।

उर्दू श्रमों के अन्य लेखक :

उर्दू नाटककारों की संख्या बहुत बड़ी है। उपरोक्त तालिका में केवल थोड़े लोकप्रिय और चोटी के लेखकों का विवरण दिया जा सका है। शेष लेखकों में उल्लेखनीय हैं—

१. 'थारजू', सैय्यद अनवर हुसैन लखनवी
२. 'जायक', मोहम्मद अबदुल अजीज
३. 'शाद', अबदुल रतीफ
४. 'नाजां', गुलाम मूहीउद्दीन देहलवी
५. 'नयतर', सैय्यद काजिम हुसैन रिजवी लखनवी
६. 'शैदा', पं० तुलसीदास आदि, आदि।

### पं० राधेश्याम कथावाचक

पं० राधेश्याम बरेली के रहने वाले थे। आरम्भ में कथा कहकर आजीविका चलाते थे। इस कला में उन्हें पर्याप्त व्याप्ति और सम्पत्ति प्राप्त हुई। उनकी रामायण अत्यन्त लोकप्रिय रही और अब भी है।

पंडितजी ने अनेकों नाटक लिखे हैं। उनके सम्बन्ध में पवनकुमार जी ने अपने शोध-प्रबंध में पर्याप्त विवरण दिया है, अतएव यहाँ अधिक लिखना आवश्यक नहीं है। पंडितजी का विशेष सम्बन्ध नई आल्फ्रेड नाटक मंडली से रहा। सूर्य-विजय नाटक मंडली में भी उनके एक-दो नाटक खेले गये।

अपनी पुस्तक 'भेरा नाटक-काल' में उन्होंने विशेष रूप से अपने नाटकों के सम्बन्ध में चर्चा की है।

### ‘अहसन’, मेहदी हसन

लखनऊ के रहने वाले थे। पिता फौज में नौकर थे। इनके नाना वैद्यक और कविता में पर्याप्त प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे। आरम्भिक अध्ययन फ़ारसी और अरबी से हुआ था। कहते हैं कुछ-कुछ अंगरेजी का अभ्यास कर लिया था। संगीत में भी रुचि रखते थे। कविता की ओर झुकाव स्वभाविक था।

‘अहसन’ के घर के पास कोई बड़ी इमारत थी जिसमें नाटक मंडलियाँ बाहर से आकर नाटक दिखाया करती थी। ‘अहसन’ भी कभी-कभी नाटक देखने जाया करते थे। दोराब शा की नाटक मंडली, एक बार वहाँ पर ‘गिज़ाला-माहक’ और ‘अदन-कंवरसेन’ खेल रही थी। वस उमी को देखकर ड्रामा लिखने का शौक हुआ। कुल मिलाकर ‘अहसन’ के दस नाटक माने जाते हैं—

१. अहरे-इस्क उर्फ़ दस्तावेज़ मोहब्बत।
२. चंद्रावली नेकनियत उर्फ़ गुलिस्तान अस्मत।
३. खून-नाहक उर्फ़ मारे-आस्तीन (हैमलेट)।

(‘मारे-आस्तीन’ नाम का एक खेल और भी है जो इससे पृथक् है और आल्फ्रेड नाटक मंडली में खेला जाता था। मैंने उसके गायन देखे हैं जो ‘खून-नाहक’ के गानों से भिन्न है अतएव यही निष्कर्ष निकलता है कि ‘मारे-आस्तीन’ ‘खून-नाहक’ से पृथक् नाटक है। पता नहीं डा० नामी ने खून-नाहक के साथ ‘मारे-आस्तीन’ का जोड़ कैसे मिला दिया ?)

४. वरमे फ़ानी उर्फ़ गुलनार-फ़ीरोज़
५. दिलफ़रोश।
६. मूल-मुल्लया।
७. चलता पुर्जा।
८. शरीफ़ बदमाश।
९. कनकतारा।
१०. ओयेलो।



### मूल-भुलैया

डा० नामी का कथन है कि "अहसन ने यह ड्रामा सोहरावजी ओग्रा के बतलाये हुए शेक्सपियर के 'कामेडी आफ एरर्स' के प्लॉट से सन् १९०१ में मूल-भुलैया के नाम से कलमबंद किया।" परन्तु डा० नामी का यह कथन सत्य नहीं है। शेक्सपियर का उक्त नाटक दो भाइयों के समान रूप की कथा पर अवलंबित है। परन्तु मूल-भुलैया में भाई और बहिन की समान-रूपता का उल्लेख किया गया है और जो भ्रम फैला है उसका मुख्य कारण भाई-बहिन की समान-रूपता है, भाई-भाई की समान-रूपता नहीं। अतएव 'अहसन' का नाटक 'कामेडी आफ एरर्स' पर आधारित न होकर शेक्सपियर के 'ट्वेन्थे माइट' नाटक पर अवलंबित है जिसमें भाई-बहिन की एकरूपता के कारण सारा भ्रमजात फैलाया गया है।

यद्यपि 'अहसन' ने यह नाटक शेक्सपियर की रचना के आधार पर लिखा है परन्तु उनकी कृति में मूल से पर्याप्त अन्तर है। पहली बात तो यह है कि 'अहसन' ने सारे पात्रों के नाम मुसलमानी रख दिये हैं। उन्होंने उसे एक मुसलमानी रंग में रंगने का प्रयत्न किया है। उन्होंने घटनाओं का अस्तित्व तातार प्रदेश में माना है। इस दृष्टि से भी वह शेक्सपियर से पूरक है। मूल में मेत-बोलियो, सर एण्ड्रयू एगुचीक और मैरिया का एक बड़ा रोचक उपाख्यान है जिसमें शेक्सपियर ने तत्कालीन सम्ग्रान्त सामन्तों के विलास-प्रिय जीवन का खाका खींचा है, परन्तु 'अहसन' ने उसके स्थान पर अपने नाटक में अब्दुलररीम, फजीता और बफादार का मौंडा उपाख्यान जोड़ दिया है जो नीचे किस्म के लोगों को खुश करने वाला है, क्योंकि उसमें स्त्री की चंचलता और बेवफाई का चित्र खींचा गया है। अपने चित्र को स्पष्ट करने के लिए लेखक को चारों वाली घटना की भी कल्पना करनी पड़ी है।

जहाँ तक मूल आख्यान का सम्बन्ध है, वह शेक्सपियर की कथा-वस्तु से मिलता है। दोनों में भाई-बहिन एक दैवी दुर्घटना के कारण परस्पर विलग होते हैं। शेक्सपियर ने इस दुर्घटना में उनके पोत को समुद्री तूफान में भ्रस्त बताया है और 'अहसन' ने एक रेलगाड़ी को नदी के पुल पर जाते समय बिजली पड़ने से पुल तोड़कर नदी में डूबते हुए दिखाया है। दोनों ने नायिका को पुरुष-वेष में, राजा की प्रेमिका के पास उसका प्रेम-संदेश ले जाते दिखाया है और बताया है कि राजा का संदेश उसकी प्रेमिका अस्वीकार करती है परन्तु मदेशवाहक के प्रति प्रेमासक्त हो जाती है। दोनों ने भाई-बहिन के अकस्मात् मिल जाने पर राजा की प्रेमिका (मूल में ओलीविया और ख्यान्तर में जमीन्दा) का विवाह दिलारा

(मूल की दायाल) के भाई जाफर (मूल में सिबेस्चियन) के साथ तथा दिलारा का विवाह राजा के साथ दिखाया है ।

शेक्सपियर ने सर टोबी और एण्ड्रयू एगूचीक तथा मैरिया का उपाख्यान रखा है परन्तु 'अहसन' ने अब्दुलकरीम को रफीकउद्दीन बनाकर अय्यारा के साथ उसे हसीना (जमीला की बहन) बनाकर शादी कराने का ढोंग रचा है । यद्यपि यह उपाख्यान शेक्सपियर की योजना से कुछ भेल खाता है परन्तु शैली और संस्कृति की दृष्टि से भिन्न है । अन्त दोनों में एक-सा है ।

शेक्सपियर का ह्यूक संगीत-प्रेमी और विरही है और उसकी यह दशा दिखाते हुए ही नाटक का आरम्भ हुआ है, परन्तु 'अहसन' ने अपनी रचना का आरम्भ जमीला और जाफर को शत्रु के आक्रमण के कारण जंगल में शरण लेने के लिए भेज दिया है । अहसन की योजना तत्कालीन पारसी रंगमंच पर अदभुत दृश्यों को दिखाकर दर्शकों को आकर्षित करने वाली परम्परा का एक भाग है ।

इस प्रकार दोनों में समानताएँ भी हैं और विभिन्नताएँ भी हैं । शेक्सपियर नियतिवादी है ।

'अहसन' की काव्य-कुशलता के अनेकों उदाहरण उन सवालों में मिल जाएँगे जो नवाब और जमीला में समय-समय पर होते हैं ।

**विल-क्रोश :**

'अहसन' के इस नाटक का मूल आधार शेक्सपियर का 'दी मर्चेन्ट आफ वेनिस' है । अंगरेजी पात्रों में से पोर्शिया (अहसन की शीरी) के साथ विवाह करने के इच्छुकों को छोड़ दिया गया है । केवल एक ही व्यक्ति उससे विवाह का इच्छुक है और वह है महमूद जो कासिम (बेसनियो) का भाई है परन्तु उसे सफलता नहीं मिलती है और वह अपना-सा मुँह लेकर भौट आता है । वास्तव में कासिम के भाई का अस्तित्व 'अहसन' की कल्पना है और यह दिखाने के लिए है कि कासिम का सारा माल और सम्पत्ति भाई हड़प कर लेता है और उसे गरीबी की दशा में जीवन व्यतीत करने को विवश करता है । शायलाक को अहसन ने ज्यो का त्यों रखा है और जार को (मूल का एण्टोनियो) उसने कासिम के लिए छः हजार रुपये उधार लेते हुए बताया गया है । ऋण की शर्त मूल के अनुरूप है । मोहसिन (शेक्सपियर का लारेन्जो) शायलाक की लड़की तल्हा (मूल की जैसिका) को लेकर भाग जाता है । मंजूपा-दृश्य (कास्वेट सीन) उस प्रकार नहीं दिखाया गया है जिस प्रकार मूल में है परन्तु उसकी एक झलक मात्र दिखाई गई है । शेष कथानक मूल के अनुरूप है । जज की अदालत में शीरी (पोर्शिया) रहम करने के लिए कहती है परन्तु शेक्सपियर की भाषा में जो प्रभावोत्पादकता

है, जो हृदय को बशीमूत कर लेने की शक्ति है, वह 'अहसन' की शीरी में नहीं है। मालूम होता है एक लकीर पीटी जा रही है। सबका परिणाम शायलाक की घन-सम्पत्ति लेकर तल्हा-मोहसिन को देना है।

अन्त में कासिम-शीरी, तल्हा-मोहसिन और ममूद-मुल्हा तीनों युग्म विवाह बधन में बँधकर आनंद मनाते हैं।

यद्यपि मूल-मुलैया की अपेक्षा दिल-फरोश की मापा कुछ सरल है परन्तु जहाँ अवसर मिला है लेखक उसे कठिन बनाने से चूका नहीं है। 'अहसन' की शायरी के कुछ नमूने इस नाटक में भी देखने को मिलते हैं। डॉ. सपियर ने जिन विभिन्न घटनाओं को मिठाकर अपने नाटक का निर्माण किया है वे सभी तत्त्व 'अहसन' की रचना में हैं परन्तु उनका गुफ्त मूल की अपेक्षा शिथिल है।

**चलता-पुर्जा :**

नाटक का आरम्भ दो फरिश्तों के सवाद से होता है। एक का नाम है 'फरिश्तये अकल' (अकल या बुद्धि का फरिश्ता) और दूसरे का नाम है 'फरिश्तये अमल' (याने व्यवहार का फरिश्ता)। समस्या यह है कि 'पृथ्वी पर रहने वाले मनुष्य ससार के रंगमंच पर अपना पार्ट किस तरह अदा करते हैं।' व्यवहार का फरिश्ता उत्तर देता है कि मनुष्य अपनी उत्पत्ति का रहस्य दबाकर केवल नरक का पेट भरने के लिए जंगली जानवरों के गुणों को अपना बैठा है। वस आगे के नाटक में मानवता के ह्याम और दानवता के उद्भव का चित्र नाटकीय रूप में चित्रित किया गया है। सियन्दरसाँ नाम का डाकू शरीफ बनकर जाल फैलाता है और आखिर में पकड़ा जाता है। परन्तु पुलिस की निगरानी से भी भाग जाता है। यही चलता-पुर्जा है जो हत्या भी करता है, जेल भी जाता है, गरीफ भी बनता है और आखिर उसका मंडाफोड़ हो जाता है।

दुनिया के ऐसे छद्मवेशी पात्रों को लेकर 'अहसन' में यह ड्रामा न्यू आलफ्रेड मंडली के लिए लिखा था। मंडली के डॉ. रेक्टर सोराबजी ओम्रा को यह नाटक बहुत पसन्द था और वह स्वयं इसमें सियन्दर का पार्ट किया करते थे। स्त्री-मूर्तिना में अमृतलाल नाथन (अप्पू) और नबंदासंकर ने बड़ी प्रसिद्धि प्राप्त की थी। मंडली ने इस नाटक के सेट पर्याप्त धन व्यय करके उनकाये से और इससे बहुत कुछ आर्थिक लाभ उठाया था।

निस्संदेह चलता-पुर्जा एक गतिशील नाटक है। उसके संवाद बड़े चुस्त हैं और चरित्र-चित्रण स्वामाबिक है।

खूने-नाहक :

इस नाटक का मूल आधार शेक्सपियर का हैमलेट नामक नाटक है। परन्तु अन्य नाटकों की तरह अहसन ने इसके रूपान्तर में भी मूल की अपेक्षा अनेकों परिवर्तन कर दिए हैं। अहसन के नाटकों के पात्र मुसलमान हैं और नाटक की घटनाओं का केन्द्र दमिश्क नगर है। अहसन ने केवल तीन अंकों में मारी कथा-वस्तु का समावेश कर दिया है। मूल में पाँच अंक हैं। इससे स्पष्ट है कि मूल के कथानक को कितना छोटा कर दिया गया है। पात्रों की संख्या में भी कमोवेशी की गई है। हैमलेट (जहाँगीर) के मित्रों की संख्या कम कर दी है और ओफीलिया (मेहरवानू) की सहेलियों की संख्या बढ़ा दी है।

मूल में नाटक का आरम्भ एल्सीनोर के दुर्ग पर रहने वाले पहरों से किया गया है। इसका कारण शेक्सपियर की अतिमानव तत्वों के प्रति रुचि है और वह मृत-आत्मा के प्रवेश कराने के लिए उचित वातावरण प्रस्तुत करता है क्योंकि हैमलेट को प्रतिशोध लेने के लिए प्रोत्साहन देने का उत्तरदायित्व इसी मृत-आत्मा पर है। 'अहसन' ने ऐसा उचित नहीं समझा। पहले अंक के पाँचवें दृश्य में नाटककार जहाँगीर (हैमलेट) का स्वगत कथन कराता है और उसी में वह अपने पिता की मृत-आत्मा के दिखाई देने के समाचार को अपने मुँह से कहता है। बाद में वह मृत-आत्मा का आह्वान करता है और कहता है—

अपनी हसरत का न मालूम था अंजाम हमें।

किस लिये छोड़ दिया आपने न काम हमें ॥

इस पर मृत-आत्मा एकदम प्रगट होती है और कहती है—

भर गये पर न हुआ कश में आराम हमें।

शम आती है बताते हुए अब नाम हमें ॥

इस प्रकार दोनों का सवाद कराया गया है। अन्त में जहाँगीर कहता है (अपने घचा को संबोधन करके)—

तू काला नाग फूँक के उसको गया है मार।

जिंदा तुझे छोड़ूँ तो मुझे क्रहरे-किंदगार ॥

यही पर प्रथम अंक समाप्त होता है और जहाँगीर की माथी कार्यविधि का आमास मिलता है। इसी अंक में यह दिखाया गया है कि मलिका (जहाँगीर की माँ) अपने मंत्री हुमायूँ (पोलोनियस) से फ्रैन्स (क्लाडियस) को सिंहासनाब्ध करने की इच्छा प्रकट करती है परन्तु हुमायूँ उससे सहमत नहीं होता। इसी अंक में जहाँगीर और मेहरवानू के परस्पर आकर्षण का चित्र भी खींचा गया है। मेहरवानू के शब्द एक वास्तविक प्रेमिका के वचन हैं परन्तु जहाँगीर के उत्तर बिखरे

हुए और छिड़के हुए है। वह केवल स्त्रियों की मजदूरी, बेवफाई और जालसाजी का ही रोना रोता है। मेहरवान् अपने प्रेम का कोई प्रत्युत्तर नहीं निकाल पाती।

रिहाना (मेहरवान् की सहेली) और मल्लमान (जहाँगीर का नौकर) की प्रेमवार्ता नाटक में हास्य की पुट के लिए रखी है जो उपयुक्त नहीं प्रतीत होती।

शेकस्पियर ने कही भी हैमलेट में स्पष्ट दृष्टि में यह नहीं कहनाया है कि उसकी माँ अपने प्रथम पति का चित्र देखे। परन्तु 'अहसन' ने दिखाया है कि जहाँगीर अपनी माँ को अपने पिता का चित्र दिखाना है और बताता है कि उसके चचा ने उसके पिता की हत्या की है।

अन्त में जहाँगीर फर्ख को पिस्तौल का निशाना बनाता है और स्वयं भी मर जाता है। यही खूने-नाहक समाप्त होता है।

'खूने-नाहक' बड़ा लोकप्रिय ड्रामा रहा है। अनेकों मंडलियों ने इसे बार-बार खेला है। जोसेफ डेविड, सोहराब मोदी जैसे अभिनेताओं ने इसमें जहाँगीर (हैमलेट) की भूमिका ली और बड़े सफल हुए। जयपुर के एक मुसलमान अभिनेता को इस भूमिका में बड़ा सफल बताया जाता है। चलचित्र पर भी इस नाटक को खेला गया है परन्तु फिन्मी संसार में इसे वह लोकप्रियता नहीं मिली जो रंगमंच पर प्राप्त हुई।

**चन्द्रावली :**

एक हिन्दू कथा को 'अहसन' ने इस नाटक में ग्रथने का प्रयत्न किया है। 'मुराद' बरेलवी ने 'चित्रावली' नाटक लिखा था जो बड़ा लोकप्रिय हुआ था। उसकी लोकप्रियता पर रोष कर ही दादा भाई अरदेशर ठोटी ने अहसन में उसी के समान एक नाटक लिखने के लिए कहा। वस्तु, 'अहसन' ने चन्द्रावली लिख डाला। सर्वप्रथम लखनऊ ही में इसका अभिनय हुआ। भाग्यवान् 'अहसन' को अपनी ही जन्मभूमि और अपने ही जन्मस्थान पर बड़ी प्रसिद्धि प्राप्त हुई। बाद में यह नाटक आल्फ्रेड और न्यू आल्फ्रेड नाटक मंडलियों में बड़ी धूमधाम से खेला गया।

नाटक का केन्द्र-बिन्दु स्त्रियों का अपने पतिव्रत धर्म की रक्षा है। राजा राममोहन और उसके मंत्री में यह विवाद होता है कि स्त्रियाँ अपनी आत्म-मर््यादा नहीं रख सकतीं। राजगुरु जो 'महात्मा' के नाम से पारट करता है इस बात का बीड़ा उठाता है कि चन्द्रावली को पतिव्रत धर्म से दृष्टि कर दिखावेगा परन्तु सफल नहीं होता।

अन्त में चन्द्रावली अपने स्त्री-धर्म पर स्थित दिखाई गई है और महात्मा को बड़ा लज्जित प्रदर्शित किया गया है।

चित्रावकावली में दो उपाख्यान एक साथ चलते हुए दिखाये गये हैं जिसके कारण उसमें जीवन की स्वभाविकता का ह्रास हो गया है, परन्तु चन्द्रावली में कथानक एक ही सूत्र से आवद्ध है अतएव उसके संवादों में शृंखलाबद्धता है और कथावस्तु में एकात्मता है। परन्तु 'अहसन' मुसलमानी रंगीनी को इस नाटक में भी लाना नहीं मूले हैं। गुंगी कुटनी का समावेश इसका द्योतक है।

**बज्मे-फ़ानी :**

'अहसन' का यह नाटक शेक्सपियर के 'रोमियो-जूलियट' के आधार पर लिखा गया है। सदा के अनुसार उसमें भी मूल पात्रों के नाम मुसलमानी कर दिये गये हैं। इसी कारण यह नाटक 'गुलनार-फ़ीरोज' के नाम से भी प्रसिद्ध है। कथावस्तु का विकास 'अहसन' ने अपने ढंग से किया है। वैसे दिखाया गयी गया है कि गफूहद्दौला और जहूरहद्दौला दोनों फ़ीरोजाबाद के नामी नागरिक हैं। फ़ीरोज गफूहद्दौला का पुत्र है अतएव मूल के अनुसार उसका घराना 'मांटगू' है और गुलनार जहूरहद्दौला की लड़की है अतएव उसका वंश 'केपुलेट' है। शेष पात्रों में 'अहसन' ने प्रधान पंक्ति में शाह, वजीर, जरीफ (शाह का विदूषक), ममूद और अंजम (फ़ीरोज के मुसाहिव), मिर्जा (जहूरहद्दौला का भतीजा) तथा मुशर्रफ़ (गुलनार से विवाह का इच्छुक) रखे हैं। महिला पात्रों में गुलनार के अतिरिक्त जहूरहद्दौला और गफूहद्दौला की पत्नियाँ हैं।

मुशर्रफ़ और फ़ीरोज में लड़ाई होती है जिसमें मुशर्रफ़ मारा जाता है। गुलनार की शादी फ़ीरोज से हो जाती है। अहसन ने रोमियो-जूलियट की ट्रेजिडी को सुखान्त में बदल दिया है जिसके कारण मूल की बिल्कुल ही कायापलट हो गई है। शेक्सपियर ने अपने युग का जो दृश्य अंकित किया था जिसमें दो सम्भ्रान्त घराने परस्पर द्वेष के कारण अपनी संतान की मृत्यु पर पुनः एक हो जाते हैं, वह प्रभाव अहसन के नाटक में नहीं है। जीवन की विडम्बना का जो चित्र शेक्सपियर ने खींचा है उसका आभास तक भी 'बज्मे-फ़ानी' में नहीं आ पाया। डंक चुमा तो रहा परन्तु उसकी पीड़ा का कोई असर नहीं हुआ।

**ओयेली :**

यह भी शेक्सपियर के नाटक का रूपान्तर बताया जाता है परन्तु देखने को नहीं मिला।

कनकतारा

चहरे-इश्क

शरीफ़ बदमाश

} ये तीनों नाटक अप्राप्य हैं।

### ‘अहसन’ की नाट्य-कला :

‘तालिब’ के बाद ‘अहसन’ ही ऐसे नाटककार हैं जिन्होंने पारसी रंगमंच को अपनी शक्तिशाली रचनाओं से गुंजायमान रखा । उनकी भाषा कठिन उर्दू है, उनकी कविता में भावुकता है और उनके संवाद पुष्ट एवं मर्मभेदी हैं । उनमें यदि कोई अभाव है तो यही कि उनकी कथा-वस्तु का कव्य जीवन की किसी गहराई का चित्रण नहीं करता । समाज की नतही वस्तुओं पर उनकी दृष्टि गई है । भ्रमवत, इसका कारण उनके युग की घोधी माँग भी हो सकती है । दर्शक निकट कोटि के हास्य में आनंद लेते थे, उच्च कोटि का रोमांस उनकी फहना की बात नहीं थी । समाज की किसी समस्या को लेकर ‘अहसन’ ने नहीं लिखा । उनके संरक्षक भी खपया कमाना ही अपना ध्येय रखते थे । परिणामतः ‘अहसन’ भी हमें ऐसे नाटक नहीं दे सके जो नाटक-साहित्य की स्थायी सम्पत्ति होते ।

## पारसी नाटक मंडलियाँ । ५

### जोरास्ट्रियन थियेट्रिकल क्लब (जूनी)

सन् १८६६ में, अर्थात् लगभग विक्टोरिया नाटक मंडली से दो वर्ष पहिले, जोरास्ट्रियन थियेट्रिकल क्लब की स्थापना हुई।<sup>८२</sup> इस सम्बन्ध में 'रास्त गोफ़्तार' पत्र का जो उपयोग किया गया वह केवल नाटक में रुचि रखने वालों की सहायता मात्र लेने के लिए। जिन लोगों के मन में बड़े पैमाने पर यह मंडली स्थापित करने का विचार आया उन्होंने यही सोचा कि मंडली की स्थापना करने पर उसमें नये-नये खेल खेले जायें। शंकर सेठ वाली नाट्यशाला अभिनय के लिए प्राप्य थी ही। अभिनेता तत्पर थे और नाटककारों में 'बंदे खुदा' तथा जावुली रुस्तम का सहयोग स्थापकों को मिल गया था। कुछ रंगमंच विषयक सामग्री भी एकत्रित कर ली गई थी। अंत में निम्नलिखित सज्जनों ने निश्चय किया कि नाटक करवाये जायें। उन्होंने तन, मन और धन से मंडली चलाने का निश्चय किया—

क्लब के स्तंभ :

१. नशरवानजी बेहरामजी फ़ोरब्स
२. धनजी भाई राणा
३. डोसामाई वीलिया
४. पेस्तन जी दादामाई पावरी
५. रुस्तम जावुली (नाटककार)
६. धनजी भाई बीमादलाल
७. दादामाई पस्ताकिया
८. फ़रामजी काबसजी मेहता
९. दादामाई पोचखाना वाला (बंदेखुदा)
१०. आनन्दराव (एक भराहठी पेंटर)



इन दस के अतिरिक्त सम्मेलनार्थ शेट मंचेरशाह बेजनजी मेहरहोमजी और शेट मंचेरजी होशंगजी जागोज का नाम भी सम्मिलित कर लिया गया। इस कमेटी में नशरवानजी फोरब्स ने इस पर बड़ा जोर दिया कि एदलजी खोरी (नाटककार) को भी सम्मिलित कर लिया जाय। उनकी मान्यता थी कि ऐसा करने से एदलजी खोरी अपनी रचना किसी अन्य नाटकमंडली को नहीं देंगे और ग्रांट रोड की नाट्यशाला में केवल जोरास्ट्रियन का ही रुका बजता रहेगा। इस अवसर पर यह स्मरण रखना आवश्यक है कि 'जेंटिलमैन अमेच्योर्स' और 'थ्युजिकल स्केचेज' नामक मंडलियाँ पहले से ही अपना-अपना काम कर रही थीं। इन्हें नाटक लिखकर देने वाले सामान्यतया एदलजी खोरी ही थे। परन्तु एदलजी एक स्वतंत्र पक्षी की तरह विचरण करने वाले व्यक्ति थे। अतएव वह इस फंदे में तो नहीं फंसे परन्तु उन्होंने यह वायदा कर लिया कि अपनी कृति वह पहले जोरास्ट्रियन क्लब को देंगे और उसके न लेने पर किसी अन्य मंडली को देंगे।

अपने वायदे के अनुसार जब विक्टोरिया नाटक मंडली वालों ने उनके लिए लिखा 'खुदाबक्श' नाटक लेने में आनाकानी की तो एदलजी ने उसे जोरास्ट्रियन क्लब को दे दिया। जोरास्ट्रियन क्लब ने सन् १८७१ में इस नाटक को शंकर सेठ की नाट्यशाला में खेला। उससे मंडली की बड़ी ख्याति बड़ी और तब विक्टोरिया नाटक मंडली वालों को अपनी भूल पर बड़ा पश्चात्ताप हुआ। इस क्लब की जान तो वास्तव में नशरवानजी फोरब्स ही थे।

खुदाबक्श नाटक से पहले जोरास्ट्रियन क्लब 'बंदेखुदा' का लिखा 'खुदाबे अने शीरीन' नाटक का अभिनय कर चुका था और उसमें उसे प्रसिद्धि भी मिली थी। इस नाटक में नशरवानजी फोरब्स ने परबीज के रफ़ीक शाहपुर की भूमिका बड़े सुन्दर और आकर्षक रूप में पूरी की थी। धनजी माई का विचार है कि समस्त खुदाबे-शीरीन के पश्चात् नशरवानजी फोरब्स जोरास्ट्रियन क्लब को छोड़ गये क्योंकि क्लब द्वारा अभिनीत किसी नाटक में उन्हें रंगमंच पर देखा नहीं गया। उनकी अनुपस्थिति दर्शकों को ऐसी खलती थी कि वे परस्पर बातचीत में कहने लगते कि "इस खेल में नशरवानजी फोरब्स दिखाई नहीं देते।"

तत्कालीन नाटक मंडलियों से जोरास्ट्रियन में कुछ विशेषताएँ थी। एक विशेषता यह थी कि अभिनय आरम्भ होने से पहले तीन अभिनेता समवेत रूप से ईश्वर-स्तुति (हम्देखुदा) करते थे। ईश्वर-स्तुति पूरी होने के पश्चात् कोई एक अभिनेता द्वापसीन के बाहर आता और एक 'प्रोलोग' (प्रस्तावना) बोलता। नाटक समाप्त होने पर एक अभिनेता दर्शकों के प्रति मंडली का

उपकार प्रगट करता और एक 'सलाम' गाता । जब तक नशरवानजी कलव में रहे तब तक वह 'वैड' के साथ सलाम गाते रहे । खुशरू-शीरीन में जो सलाम उन्होंने गाया वह यह था—

करिये सलाम, करिये सलाम,

खाव (स्वप्न) खोई आया, तमो खरचीने दाम ।

नशरवानजी के चले जाने से मंडली थोड़ी मंद पड़ गई, परन्तु काम धीमे-धीमे चलता रहा ।

जोरास्ट्रियन मंडली में नशरवानजी के अतिरिक्त कुछ और भी ऐसे व्यक्ति थे जिनकी कला के आधार पर मंडली की ख्याति बनी रही । इनमें एक हिन्दू भागीदार आनंदराव भी था जो पूना में रहता था और पदें आदि पेंट किया करता था । दादामाई मचेरजी पस्ताकिया केवल भागीदार ही नहीं थे बल्कि एक कुशल हास्यरस अभिनेता भी थे । उनका स्वभाव इतना अच्छा था कि सब लोग उन्हें आदर की दृष्टि से देखते थे । फ़रामजी कावसजी मेहता बड़े कुशल नर्तक थे यद्यपि उनका नृत्य अंगरेजी-नृत्य हुआ करता था । मित्रमंडली में 'फ़लु फ़ोटो-ग्राफ़र' के नाम से विख्यात थे ।

मंडली को रस्तमजी कावसजी जावुली जैसे लेखक की सहायता भी मिल गई थी । घनजीभाई बीमादलाल जोरास्ट्रियन के विख्यात हास्य-अभिनेता थे ।

जोरास्ट्रियन नाटक मंडली ने कई नाटक खेले परन्तु उसकी सब से अधिक प्रसिद्धि 'खुशरू-शीरीन' नाटक से ही हुई । ईरानी कथा-वस्तु और ईरानी ही पोशाकें, बस सोने में सुगंध पैदा हो गई । इस नाटक की दो-तीन वस्तुओं ने लोगों को मोहित कर लिया ।

वीरान वन में मदायन शहर की ओर जाते हुए शीरीन अपने सिर के बालों की घूल को साफ़ करने के लिए एक चश्मे में उतरती है और बालों को खोलकर उन्हें साफ़ करती है । यह दृश्य बड़ा मनमोहक और दृष्टव्य था । अनेकों दशक कई बार इस एक ही दृश्य के देखने के लिए आते थे । चश्मे के पानी में नग्न परन्तु श्लील रूप से बैठकर बाल धोती हुई शीरी अपना सौंदर्य बिखेर कर सभी के मन को मोह लेती थी । दूसरा मोहक दृश्य खुशरू परखेज के सामने बेहराम द्वारा रण में उठाया हुआ कियानी समूह था । इसमें दिखाया गया था कि प्रत्येक व्यक्ति के हृदय में किस प्रकार एक आग घधक रही थी । तीसरा दृश्य खुशरू परखेज का 'दसमु' था । गुजराती में 'दसमु' उस बुर्ज को कहते हैं जो छिपने के लिए बनाया जाता है । यह बुर्ज एक पहाड़ के टीले पर बना हुआ दिखाया गया था । बुर्ज के अन्दर प्रवेश करने वाली सीढ़ियाँ उसके द्वार के बाहर दिखाई

गई थीं। द्वार को खोलते ही उसके अंदर का दृश्य दिखाई दे जाता था। समस्त घूर्ज एक सम्भीर मौनता का वातावरण प्रस्तुत करता था। इन्हीं सीढ़ियों के ऊपर चढ़ कर शीरी अपने खुशरू का दर्शन कर उसे माथा नवाती है और बाहर निकलती है और छुरी मारकर ऊपर से नीचे गिर पड़ती है। हृदय को बेध डालने वाला यह कर्ण दृश्य फ़ारसी इतिहास के पुरातन समय की घटना को नया जीवन प्रदान करने वाला था। शीरीन की भूमिका खुरसेदजी बेहरामजी हाथीराम ने निभाई थी।

जोरास्ट्रियन मंडली में नाटकों के अतिरिक्त समय के अनुकूल प्रहसन भी प्रदर्शित होते थे। ऐसे प्रहसनों में एक 'पटेटीनी फ़जेती' नाम का प्रहसन भी था। इसमें भी अन्य प्रहसनों के समान, हँसी-मजाक के बाद कोई न कोई नसीहत भरी बात बताई जाती। इस प्रहसन में मंडली के सभी प्रमुखा अभिनेता भाग लेते थे। मंडली के भागीदार घनजीभाई राणा, डोसाभाई बीलिया, दादाभाई पस्ताकिया एवं अन्य अभिनेता अभिनय करते थे। परिणाम स्वरूप मंडली की कीर्ति उत्तरोत्तर बढ़ती जाती थी। दूसरी छोटी मंडलीमाँ इससे द्वेप रखती थी और चाहती थी कि किसी तरह जोरास्ट्रियन मंडली अपकीर्ति को प्राप्त हो जाय। अतएव एक बार किसी ने गैलेरी से एक पुरानी चप्पल मंच पर फेंकी जो फुटलाइट के पास आकर गिरी। डोसाभाई बीलिया इस घटना पर बड़े गुस्सा हो गए और उन्होंने तत्काल पर्दे के बाहर आकर इस कार्य के करने वाले की धोर निंदा की। दर्शकों ने भी उनका साथ दिया।

परन्तु उसी दिन से मंडली की जोत कम होने लगी। उधर खुशरू हाथीराम अपनी बीमारी के कारण और एक अन्य अभिनेता होरमसजी हाथीराम मंडली में पृथक् हो गए। मंडली धीमी हो गई। पर वह मंडली का अन्त नहीं कहा जा सकता।

डोसाभाई बीलिया ने पुनः शक्ति लगाकर एदलजी खोरी का 'जालमजोर' नाटक दानरसेट की नाट्यशाला में अभिनीत किया। यह नाटक अगरेजी लेखक सेरीडन के 'पिडारो' के आधार पर लिखा गया था।

जोरास्ट्रियन नाटक मंडली जिसे 'जूनी जोरास्ट्रियन मंडली' कहा जाता है—बड़ी घजा के साथ अपना समय काटती रही। इसके कुछ अभिनेताओं के नाम ऊपर आ गये हैं। शेष में उल्लेखनीय हैं—डोसाभाई, फ़ारामजी कांगा जिन्होंने 'जालमजोर' का मुख्य अभिनय किया; मेरवानजी पेस्तनजी मेहता और होरमसजी बेहरामजी हाथीराम जो स्त्री पाटं किया करते थे। इसी मंडली ने

कावसजी दीनशाह जी केआश का तीन अंकी नाटक 'बेहराम गोर' अने बानु होसग' नाम का नाटक २ अगस्त सन् १८७३ में प्रगट किया ।<sup>८३</sup>

नोटः—(१) जोरास्ट्रियन थियेट्रिकल क्लब को 'जूनी जोरास्ट्रियन नाटक मंडली' भी कहा जाता है, क्योंकि सन् १८७७-७८ में 'दी जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी' के नाम से एक नई नाटक मंडली की स्थापना हुई ।

(२) १० दिसम्बर सन् १८७० में 'परशियन जोरास्ट्रियन क्लब' की स्थापना हुई । यह क्लब मूल या जूनी जोरास्ट्रियन थियेट्रिकल क्लब से भिन्न था । इसका नाम 'ईरानी नाटक मंडली' भी था । इसने ग्राट रोड वाले थियेटर में 'हस्तम अने बरजोर' नाटक फ़ारसी भाषा में खेला ।<sup>८४</sup>

### परशियन जोरास्ट्रियन क्लब

इसका जन्म सन् १८७० ई० में हुआ । ईरानी नाटक मंडली से मुक्त होकर पेस्तनजी फ़रामजी वेलाती ने इसकी स्थापना की । इसके अभिनेता अधिकांश में ईरानी थे पारसी नहीं, यद्यपि दादी पटेल इसके मुख्य समर्थकों और सहायकों में से थे ।

परशियन जोरास्ट्रियन क्लब ने 'बदेखुदा' का लिखा हुआ 'बरजोर अने मेहरसीमीन ओझार' नामक नाटक का अभिनय किया । इस नाटक में कई यात्रिक दृश्य दिखाये गये थे । पोक्तादवंद देव तथा मोरजान जादुगरनी ने इस नाटक में दर्शकों का ध्यान अधिक खींचा था ।

पेस्तनजी वेलाती स्वयं एक अच्छे अभिनेता थे । उक्त नाटक में एक स्थान पर मोरजान जादुगरनी अपने तख्त के ऊपर बैठी हवा में उड़ी जा रही थी । उस समय उसे देखकर पेस्तनजी कहता—“गेई ! गेअेई ! गेई-गेई” परन्तु जिस हावभाव तथा अभिनय के साथ इन शब्दों का उच्चारण करता वे जनता को इतने प्रिय लगे कि वे पेस्तनजी को 'गेई-गेई' कहकर ही पुकारते ।

यह नाटक सन् १८७१ में शंकर सेठ की नाट्यशाला में खेला गया था । परन्तु व्यवसाय की दृष्टि से लाभ न देखकर क्लब ने गुजराती नाटकों की अपेक्षा हिन्दुस्तानी के नाटक खेलने आरम्भ कर दिये ।

क्लब के सामने वही कठिनाई आई जो सदा सभी मंडलियों के सामने आती थी । स्त्री-पाट करने वाले छोकरे कहाँ से लायें ? आखिर पेस्तनजी ने अपने सगे

८३. पृ० प्र० खंड २, पृ० ४५२ ।

८४. (क) रास्तगोपतार, ४ दिसम्बर, १८७० ।

(ख) पृ० प्र० खण्ड २, पृ० ३५२ ।

भाई कावसजी फ़रामजी बेलाती को तैयार किया। कलब अधिक दिन तक नहीं चल पाया। कावसजी फ़रामजी बेलाती मित्र-मित्र नाटक मंडलियों में काम करता रहा—हिन्दी-गुजराती दोनों प्रकार के नाटकों में। अन्त में अस्वस्थ होने के कारण रंगमंच से विदा ले ली।

पेस्तनजी फ़रामजी बेलाती भी असफल होने पर नाटक-धंधे से निराश हो गये और लिखने-पढ़ने का काम करने लगे।

## दी जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी

सन् १८७७-७८ में शेक्सपियर नाटक मंडली मंग हो गई। तब उसके कुछ प्रमुख अभिनेताओं ने एक नई नाटक मंडली की स्थापना करने की बात सोची। आखिर तीन गृहस्थियों ने नई मंडली भागीदारी में चलाने का निश्चय किया। इसमें एक पेस्तनजी दीनशाह काँगा थे जो अच्छे क्रिकेट के खिलाड़ी भी थे। इस नाटक मंडली का नाम 'दी जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी' रखा गया। पेस्तनजी काँगा ने यह सूचना अपने मित्र बेहराम कलेक्टर—एक सफल हास्यरस अभिनेता—एवं बेहराम कामिक—मिल उद्योग में लगन—को दी। साथ में कुछ नये अभिनेता जो क्रिकेट के खेल के साथी थे ले लिये। बहारकोट में अलाही बाग के पड़ोस की गली में स्थित दीनशाह मास्टर के स्कूल में इस मंडली को स्थापित किया गया। स्थापना के साथ-साथ उसी रात्रि को घनजी भाई पटेल को इसलिए आमंत्रित किया गया कि कलब में क्या-क्या किया जाय और कौन-कौन से खेल खेले जायें।

निश्चय किया गया कि 'रस्तम अने सोहराब नो ओपेरा' का अभिनय किया जाय। तत्पश्चात् और भी भागीदार मंडली में सम्मिलित हो गये। अब इस जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी के पाँच भागीदार बने—

१. बेरामजी पेस्तनजी कलेक्टर
२. बेरामजी न० कामिक
३. पेस्तनजी दीनशाह काँगा
४. फ़रामजी होरमसजी लालकाका
५. रस्तमजी होरमजी वामजी।

'रस्तम अने सोहराब नो ओपेरा' के लेखक घनजीभाई पटेल थे, परन्तु उनका आधार एदलजी खोरी का लिखा हुआ नाटक था। नाटक बैतवाजी एवं ऊँचे प्रकार के गायनों से भड़ा हुआ था। गायनों के ऊँचे प्रकार के रखने का कारण यह भी था कि इस नाटक के पहले दादाभाई टूँडी उर्दू नाटक अलादीन ओपेरा

में अच्छे गायन रखकर उसे विक्टोरिया नाटक मंडली की ओर से खिलवा चुके थे और उसमें स्वयं अवनैजार जादूगर का अभिनय कर चुके थे। अतएव उस स्तर से नीचे उतरने से व्यवसाय में असफलता होती।

उक्त नाटक में वेरामजी कलेक्टर ने गुरगीन की भूमिका बड़ी कुशलता से निभाई थी। वेरामजी कात्रक ने पहलवान हजीर, पेस्तनजी कांगा पादशाह कैकाऊस, हस्तमजी वामजी अफ़रासियान वजीर के पहलवान होमान बने थे। हस्तमजी वामजी ने सोहराब को ऐसे धोखे में रखा कि जब भी होमानरंगमंचके ऊपर प्रगट होता तत्काल दर्शक 'धूर्त, शेम-शेम' की पुकारों से प्रेक्षालय को गुंजा देते थे। हस्तम वामजी का यह प्रशंसनीय गुण था कि जिस प्रकार वह गम्भीर पार्ट करते वही ही कुशलता से हास्यरस का भी निर्वाह करते थे।

इस मोसाइटी में 'रताई मदम' नाम का एक प्रहसन भी अभिनीत किया गया। प्रहसन के लेखक स्वयं पेसु पेन्नीज थे। हस्तम वामजी ने इसमें एक मोवेद (धर्माचारी) का पार्ट किया जिसके कारण कोटवाजार स्ट्रीट के दादा लोग वामजी तथा मडली दोनों से बड़े नाराज हो गये।

सन् १८७९-८० में नाटकशाला की कमी के कारण बड़ी गड़बड़ हो रही थी। शंकर सेठ की नाटकशाला में विक्टोरिया नाटक मंडली अपने नाटक खेलती, विक्टोरिया नाटकशाला में एल्फ़िस्टन अपने नाटकों का अभिनय करती। ऐसी अवस्था में नाटक उत्तेजक मंडली की काठ की बनी नाटकशाला जो थाफर्ड मार्केट के सामने बनी थी और जिसे "एस्लेनेड थियेटर" कहते थे, केवल एक ऐसी नाटकशाला थी जिसमें जोरास्ट्रियन नाटक मंडली अपने नाटकों का अभिनय कर सकती थी। अतएव उमी में ३० रु० प्रति रात्रि के हिसाब से माड़ा देकर वह अपने नाटकों का अभिनय करती थी। ये अभिनय शनिवार एवं बुधवार को छोड़कर होते थे क्योंकि इन दिनों नाटक उत्तेजक मंडली स्वयं अपने गुजराती नाटक खेला करती थी। कुछ दिनों तक काम ठीक चलता रहा, परन्तु एक रात को बड़ी गड़बड़ हो गई।

'रताई मदम' प्रहसन में हस्तमजी वामजी मोवेद का पार्ट कर रहा था; कहा जाता है कि दीनशाह हारवर नामक एक पारसी इस पर बड़ा उत्तेजित हो गया था। वह दोपहर को दो एक और सायियों को लेकर आया था और दोपहर में नाटकशाला के मैनेजर से कह गया था कि "यदि हस्तम वामजी ने पहले की तरह प्रहसन में कुछ किया तो मैं तत्काल रंगमंच पर आकर पर्दे की रस्ती काट दूंगा। इस मा...की क्या शक्ति जो ऐसा फ़ार्स करे।" इस समाचार के मिलने पर कसरती जवान और कम्पनी का एक मजबूतदार पेस्तनजी कांगा हँस पड़ा और वामजी से कहा चिंता न करो काम चलने दो।

एक अन्य घटना यह और घटी कि फ़रामजी कावसजी मेहता ने 'सोहराब रुस्तम' के गायनों की एक किताब अपने व्यय से छपवाई और पूरी एक हजार प्रतियाँ नाटक के लेखक धनजीभाई पटेल को अर्पित कर दी। फ़रामजी मेहता ने गायन की एक-एक प्रति तत्कालीन पत्रों को रिच्यु के लिए भी भेज दी। उन दिनों बेरामजी मलावारी का पत्र "इण्डियन स्पेक्टेटर" फ़रामजी के क्रैसरे-हिन्द प्रेस में छपा करता था। बेरामजी मलावारी ने नाटक की कुछ प्रशंसा अपने पत्र में छापी जिसे पढ़कर कँखसह कावराजी भी उक्त नाटक को देखने नाट्य-शाला में गये। कावराजी जैसे व्यक्ति का किसी नाटक को देखने जाना स्वयं में एक महत्वपूर्ण बात थी। पाम में बैठे हुए नाटक उत्तेजक मंडली के मैनेजिंग भागीदार फ़रामजी गुस्तादजी दलाल ने कावराजी से कहा—“अरे अने धानुं अटलु यधुं उत्तेजन आपवु जोइये।”

कावराजी ने उत्तर दिया—“जेने घटे तेने काम नही उत्तेजन आपीअे, मने तो गायन धणाज गमे छे।”

कावराजी को गायन रुचिकर प्रतीत हुए इससे अच्छा प्रमाणपत्र नाटक के गायनों के लिए और क्या हो सकता था? इस वार्तालाप के पश्चात् कावराजी ने एक आलोचना अपने 'रास्त गोष्ठार' पत्र में सोहराब-रुस्तम की निकाली, उससे फ़रामजी गुस्ताद को इतनी ईर्ष्या हुई कि उन्होंने जोरास्ट्रियन नाटक मंडली को कहा कि अब उनकी नाटकशाला उसे नहीं मिलेगी क्योंकि शुक्रवार को अमिनय करने से नाटक उत्तेजक मंडली की शुक्रवार की शो में आमदनी कम हो जाती है।

एस्प्लेनेड थियेटर न मिलने के कारण जोरास्ट्रियन नाटक मंडली का द्वार बंद हो गया। ग्रांट रोड पर ईरानी नाटक चलने की संभावना नहीं थी क्योंकि ऐसे नाटक वहाँ न चलने के कारण ही उर्दू नाटकों का अमिनय उसमें आरम्भ किया गया था। इस समाचार का प्रभाव अमिनताओं पर बड़ा तराव पड़ा। वे लगभग ११ वार सोहराब-रुस्तम का अमिनय कर चुके थे और अब वेजन-मनीजेह के अमिनय की तैयारी कर रहे थे। परिणाम यह हुआ कि नाटक मंडली विखरने लगी।

### विक्टोरिया नाटक मंडली

“अे नाम काई मुवईनी तेमज हिन्दुस्थानजी प्रजाने अजाप्युं नथी। अेवी अेक मशहूर नाटक कम्पनीनी तवारीख रजु करया वगर, पारसी नाटक तहतानी तवारीख सपुरण गणाय नहीं।”

—धनजी भाई पटेल





वस, विक्टोरिया नाटक मंडली अस्तित्व में आ गई। इसका नाम एक 'पारसी विक्टोरिया नाटक क्लब' भी था, परन्तु प्रसिद्धि 'विक्टोरिया नाटक मंडली' नाम की रही। कैपटान ने एक काम यह और किया कि कुछ अमिनेताओं को इस मंडली का मालिक बनाया जिनके नाम पहले दे दिये गये हैं, कुछ अमिनेताओं को वेतनभोगी करके रखा, उनकी सेवा के लिए कायदे-कानून बनाये और इन सब पर दृष्टि रखने तथा मंडली के काम को सुचारु रूप से चलाने के लिए एक प्रबंधक समिति की भी स्थापना की। इस समिति के समा-सद नगर के प्रतिष्ठित गण्यमान्य नागरिक लोग थे जिनके नाम थे—

१. विनायक जगन्नाथ शंकर सेठ—समापति
२. डा० माउडाजी
३. सोराबजी दापुरजी बगाली
४. खुरशेदजी हस्तमजी कामा
५. अरदेशर फ़रामजी मुम
६. जहांगीरजी मेरवानजी प्लीडर
७. मेरवानजी भाणैकजी शेठना
८. कैपटान नवरोजी कावरा (संप्रेंटरी)
९. पेस्तनजी धनजी भाई मास्टर (डाइरेक्टर)
१०. खुरशेदजी नशरवानजी कामा

विक्टोरिया नाटक मंडली के अस्तित्व में आते ही नाटक अमिनीत करने की तैयारी आरम्भ हो गई। कैपटान ने उसके लिए 'वेजन अने मनी-जेह' का निर्माण किया। पूरी तैयारी के बाद, जिसमें मालिकों का काफ़ी धन व्यय हुआ, परन्तु कावराजी के निर्देशन की वजह से, जिसे उन्हें खबरदस्ती अपने गले उतारना पड़ा, यह खेल २० मार्च सन् १८६९ को अभिनीत हुआ। लगभग २०-२५ अमिनेताओं ने जो सब पारसी ही थे, इसमें भाग लिया। कहा जाता है कि न्यूनाधिक पचास रात यह नाटक खेला गया। इस संख्या से पारसियों की तद्विषयक रुचि और संतोषवृत्ति का पता चलता है।

अमिनेताओं में से कुछ तो ऐसे कुशल निकले कि जनता ने उनके नाम के साथ उनके द्वारा खेला गया नाटकीय पात्र नाम भी सम्मिलित कर दिया और उन्हें उसी नाम से पुकारा जाने लगा, यथा धनजु वेजन, जमदु मनीजेह, डोसू गोदरेज, खुशरु कोवाद, कावराजी गुरगीन, दाराशा अफ़रासियाव आदि आदि। यह खेल ईरान के इतिहास से सम्बन्ध रखता था अतएव इसके पात्रों की वेशमूपा ईरानी ही थी।

‘वेजन मनीजेह’ से मालिकों को अच्छी आय हुई, परन्तु फिर भी वे अधिक संतुष्ट नहीं थे । उनके असंतोष को देखकर कावराजी ने एक अन्य नाटक ‘जमशेद’ की रचना की । प्रथम नाटक की अपेक्षा यह अधिक लोकप्रिय रहा और मंडली के मालिक भी उसकी आय से अपनी जेबें भर कर अति प्रसन्न रहे । तीसरा नाटक ‘फरेदून’ अभिनीत किया गया । यह भी कावराजी का ही लिखा हुआ था । इस समय तक विक्टोरिया नाटक मंडली अच्छी तरह स्थापित हो गई और बड़े धूम-धड़ाके से नाटकों का अभिनय करने लगी । इतना ही नहीं बरन् उसकी समकालीन अन्य मंडलियाँ पीछे छूट गई । वे सारे नाटक ‘जूनी नाट्यशाला’ में ही हुआ करते थे । अतएव सप्ताह भर में केवल एक या दो दिन ही मंडली को ऐसा मिलता था जिस दिन वह अपना नाटक खेल सकती थी । मालिकों के मन में यह विचार उठा कि ऐसी स्थिति में मंडली का खर्चा अधिक होता है । अतएव यदि अपना थियेटर हो तो मंडली अधिक दिन तक अभिनय कर सकती है और उसकी आय में पर्याप्त वृद्धि हो सकती है । इस निर्णय के पश्चात् दादा भाई ठूठी नया अन्य तीनों मालिक ग्रांट रोड पर ही किसी उपयुक्त भूखण्ड की खोज में निकले और प्रयत्न करने पर उन्हें ६० ६० मासिक पर एक स्थान मिल भी गया । इसी जगह उन्होंने एक थियेटर का निर्माण कराया जिसका नाम ‘विक्टोरिया थियेटर’ रखा गया । सन् १८७० में यह बनकर तैयार हुआ और विक्टोरिया नाटक मंडली अपना सारा सामान जूनी नाट्यशाला से उठाकर अपने नये थियेटर में ले आई । अब यहाँ पर मंडली के नाटकों का अभिनय आरम्भ होने लगा ।

परन्तु जैसा लगता है मंडली का काम सुचारु रूप से नहीं चल पा रहा था । उसकी प्रबंध कमेटी और मालिकों में कभी-कभी मतभेद हो जाया करता था । परिणाम यह हुआ कि सन् १८६९ में कावराजी ने प्रबंधक कमेटी के सचिव पद से त्यागपत्र दे दिया । स्वामाविक था कि कावराजी के त्यागपत्र का प्रभाव मंडली पर पड़ता ही । परन्तु मंडली जैसे-तैसे काम करती रही, भंग नहीं हुई । अब सब को एक नये सचिव की खोज करनी पड़ी । आखिर दादी पटेल एम० ए० विक्टोरिया नाटक मंडली की प्रबंध समिति के नये सचिव बने । दादी पटेल एक बड़े घर के पुत्र थे । अच्यवसायी अभिनेता थे और प्रभावशाली व्यक्ति थे । उन्होंने अन्य समासदों को ध्यान में न रखते हुए अपने ही विचार के अनुसार मंडली को चलाना आरम्भ कर दिया । परिणामस्वरूप कमेटी में विघ्न उत्पन्न हो गया और अन्त में कमेटी भंग हो

गई। अब दादी पटेल मनमाने रूप से मंडली का संचालन करने लगे परन्तु मालिकों को यह बात पसन्द नहीं आई।

सन् १८७० में अपना थियेटर बन जाने के बाद विकटोरिया मंडली ने पुन 'वेजन मनीजेह' और 'जमशेद' का अभिनय किया। उसके बाद एदलजी खोरी का 'रुस्तम अने सोहराब' का अभिनय किया। पश्चात् 'हजमबाद अने गमनाज' खेला गया। यह भी खोरी का लिखा हुआ था।

दादी पटेल अभी तक विकटोरिया नाटक मंडली में अपना प्रभाव रखते थे। सन् १८७१ में उन्होंने खोरी से एक उर्दू का नाटक लिखने का आग्रह किया। परन्तु खोरी को उर्दू नहीं आती थी, अतएव उन्होंने गुजराती में 'मुना-ग मूलनी खुरशेद' नामक नाटक लिखा। सेंट बेहरामजी फरबूनजी मर्जवान ने उसका अनुवाद हिन्दुस्तानी भाषा में किया। तब इसका अभिनय विकटोरिया मंडली द्वारा विक्टोरिया थियेटर में किया गया। इसी की देख-देखी नाज़रजी ने अपनी एल्फिस्टन द्वारा 'नूरजहाँ' नाटक खोरी से लिखा-कर और नगरवानजी मेहरवानजी खाँ साहब से उसका उर्दू उल्हा कराकर, दादी पटेल के मस्तिष्क में पहले पहल हिन्दुस्तानी या उर्दू नाटक का अभिनय करने की बात उठी थी। उन्होंने अपने विचार को कार्यान्वित भी कर डाला। वाद में उनके मस्तिष्क में एक उर्दू ओपेरा लिखवाने और उसे अभिनीत करने का विचार उठा। खाँ साहब से उन्होंने 'बेनज़ीर बदरे मुनीर' नाटक लिखवाया और उसका अभिनय भी विकटोरिया नाटक मंडली में किया। यह ओपेरा बड़ा सफल रहा। इसकी सफलता में खुरशेदजी वालीवाला और पेस्तनजी फरामजी भादन का बड़ा भाग था। वालीवाला ही आगे चलकर विकटोरिया नाटक मंडली के एकाधिपति बने।

यह प्रश्न पैदा हो सकता है कि सन् १८७०-७१ में दादी पटेल का विकटोरिया नाटक मंडली से क्या सम्बन्ध था? क्या वह केवल भंग हुई प्रबंध समिति के सचिव मात्र थे अथवा उक्त मंडली में उनकी कोई मागोदारी भी थी? धनजी भाई तथा अन्य इतिहासकारों ने इस बात पर कोई प्रकाश नहीं डाला। परन्तु यह निश्चित है कि सचिव होने के अतिरिक्त दादी पटेल का अन्य कोई सम्बन्ध मंडली से अवश्य रहा होगा। दादी पटेल ने एक अन्य कार्य यह किया कि मंडली को दो भागों में विभाजित कर दिया—'डे क्लब' तथा 'नाइट क्लब'। जो अभिनेता दिन में कहीं अन्य स्थान पर नौकरी करते थे वे रात में आकर मंडली में अभिनय करते और जो मंडली के

चौबीसों घंटे के वेतनभोगी थे वे दिन में काम करते। दिन में काम करने वालों में खुशरु कोवाद, पेसु आवान और खशरु कोवाद के पिता मनचेरजी वालीवाला प्रमुख थे। वालीवाला-पिता-पुत्र-दोनों को उन्होंने Byculla Education Society Press में कम्पोज़ीटर की नौकरी से हटा कर अपनी मंडली में पूरे वेतन पर नौकर रख लिया था।

इसी बीच में हैदराबाद के सर सालारजंग बम्बई आये। दादी पटेल ने उनको नाट्यशाला में आमंत्रित किया। सर सालारजंग ने दो-एक नाटक देखे और प्रसन्न होकर हैदराबाद आने का निमन्त्रण दे गये। मंडली हैदराबाद जाने की तैयारी करने लगी। यह घटना सन् १८७२ की है।

आखिर कठिनाइयों का सामना करती हुई मंडली हैदराबाद पहुँची। यह 'डे क्लब' की प्रथम यात्रा थी क्योंकि 'नाइट क्लब' वाले तो अन्य स्थानों पर नौकर होने के कारण जा ही नहीं सकते थे। हैदराबाद में मंडली को बड़ी सफलता मिली। अमीरों-उमरावों ने उसकी आदरभंगत की। स्वयं निजाम भी बहुत खुश हुए और कुछ नाटक जानानी इयोत्री पर भी अभिनीत किये गये। हैदराबाद की यात्रा समाप्त कर मंडली वहाँ से वापिस बम्बई चल दी।

हैदराबाद से लौटकर मंडली पुनः बम्बई में धूम मचाती रही। इस अन्तराल में दादी पटेल ने उसके मान में और वृद्धि कर डाली। एदलजी खोरी से उन्होंने कई नाटक लिखाये और उनका अभिनय किया तथा कराया। हातिम यिन ताई नाटक में वह स्वयं रंगमंच पर हातिम की भूमिका में प्रगट हुए। इस नाटक का बहुत बड़ा प्रभाव दर्शक मंडली पर पड़ा। इसी प्रकार 'आलमगीर' नाटक भी बड़ा सफल रहा।

यहाँ यह बात भूलनी नहीं चाहिए कि दादी पटेल एल्फ़िंस्टन नाटक मंडली में भी नाज़रजी के साथ भागीदार थे। परन्तु कुछ दिनों से दोनों में बनती नहीं थी। अतएव सन् १८७३ में विक्टोरिया नाटक मंडली नाज़रजी के हाथ में सौंप कर दादी पटेल उससे पृथक् हो गये। दो वरस तक नाज़रजी इसके मालिक रहे।

सन् १८७४ में दिल्ली में एक सरकारी उत्सव था। नाज़रजी ने विचार किया कि विक्टोरिया नाटक मंडली को उर्दू खेल दिखाने के लिए दिल्ली ले जाया जाय और अपने भाग्य की परीक्षा की जाय। इस काम में एक बाधा यह आ पड़ी कि विक्टोरिया मंडली से पृथक् होकर दादी पटेल ने एक नई मंडली 'द ओरिजिनल विक्टोरिया थियेट्रिकल क्लब' के नाम से स्थापित

कर ली और विक्टोरिया मंडली के कई अभिनेता उनके साथ चले गये। इनमें सबसे अधिक महत्वपूर्ण अभिनेता स्त्री भूमिका करने वाला पेसु आवान था जो दादी पटेल के साथ नई मंडली में चला गया था और जिसके अभाव में विक्टोरिया मंडली एक महान् अभाव का अनुभव कर रही थी। नाजरजी चिंतित थे कि गाने वाले और स्त्री भूमिका करने वाले के न होने से उन्हें सफलता कैसे मिलेगी ? आखिर नवे छोकरी की खोज आरम्भ हुई और बड़ी कठिनाई तथा परिश्रम से दो छोकरे हाथ लगे—एदलजी दादामाई उर्फ एदू कालेजर तथा अरदेशर उर्फ अदो ।

विक्टोरिया मंडली दिल्ली पहुँची और पर्याप्त स्याति प्राप्त कर अच्छा धन पैदा किया। मंडली के साथ जो अभिनेता एवं अन्य कार्यकर्ता गये थे उनमें प्रमुख ये थे—

१. सी० एस० नाजर (मालिक)
२. खुरसेदजी मेरवानजी बालीवाला (खसरू कोबाद)
३. फ़रामजी दादामाई अपु (फ़राम अपु)
४. डोसामाई फ़रदूनजी मंगोल (डोसू एकदस्त)
५. धनजी भाई खुरसेदजी घडियाली (धनजु घडियाली)
६. मेरवानजी मनचेरजी बालीवाला (खसरू कोबाद के पिता)
७. कावसजी माणकजी कनशाक्टर (बहुजी)
८. पेस्तनजी ६० लाली (पेसु लाली)
९. नदरवानजी लाली (नसवान लाली)
१०. एदलजी दादामाई (एदू कालेजर)
११. अरदेशर (अदो)
१२. सोराबजी बादशाह (जर्नेलिस्ट)
१३. पेस्तनजी मादन (पेंटर)
१४. फ़ाउस (जर्मन पेंटर)
१५. अरदेशर बीनाई (अरदेशर मामो)
१६. यमनजी गरदा
१७. एक पारसी बावरची

दिल्ली में विक्टोरिया नाटक मंडली कितने दिन रही, उसने कितने और कौन-कौन से नाटक खेले तथा कितनी सम्पत्ति एकत्रित की—इन बातों का पता नहीं चलता।

दिल्ली प्रवास में एक दुर्घटना का उल्लेख किए बिना आगे बढ़ना कठिन है। गोपीचंद नाटक का अभिनय हो रहा था। खुरशेदजी वालीवाला लोटन की भूमिका में और कावसजी कन्त्रास्टर (बहुजी) जोगिन की भूमिका में रंगमंच पर अभिनय कर रहे थे। लोटन जोगिन के चाबुक की मार से नाच रहा था। दुर्भाग्यवश मंच पर कुछ कीलें सुथार की लापरवाही से पड़ी रह गई थीं। वे कीलें वालीवाला के पैर में चुमी जा रही थीं, अतएव खुरशेदजी को बड़ी पीड़ा हो रही थी परन्तु फिर भी वह अपने कर्तव्य में वृत्तचित्त थे। कभी-कभी सफल अभिनय बढ़ा महंगा पड़ता है !!

एक अन्य घटना 'सोने के मोल की खुरशेद' नाटक में भी घटी। नाटक चल रहा था। नाटक का एक पात्र शहर कोतवाल जफरखाँ और दूसरा पात्र जहाँबख्श, जो एक राजपरिवार का वारिस था, में तलवार की लड़ाई चल रही थी। कुँवरजी नाज़र अपने कुछ योरोपीय मित्रों सहित पहली पंक्ति में मंच के पाम बैठे नाटक देख रहे थे। डोसामाई (जहाँबख्श) ने जफरखाँ की तलवार पर इतने जोर से चार किया कि कोतवाल की तलवार बीचोबीच से टूट गई और उसका एक टुकड़ा नाज़र जी के शरीर पर जा गिरा। नाज़र जी एकदम आपे से बाहर हो गये और डोसामाई को बुरा-मला कहने लग गये। उस समय तो डोसामाई ने कुछ नहीं कहा परन्तु खेल समाप्त होने के बाद वह भी नाज़र जी को उसी भाषा में बुरा-मला कहने लगे। धनजी-माई घड़ियाली तथा पेसु लाली ने बीच-बचाव किया।

दिल्ली का 'सीज़न' समाप्त कर मंडली लखनऊ पहुँची। मंडली विषयक किसी घटना का उल्लेख धनजीमाई ने अपने लेखों में लखनऊ प्रवास के सम्बन्ध में नहीं किया।

लखनऊ से मंडली कलकत्ते पहुँची। कलकत्ते में मंडली एक पारसी के आलीशान मकान में जाकर ठहर गई। सन् १८७४ से पहले कोई भी पारसी नाटक कम्पनी कलकत्ते नहीं गई थी। कलकत्ते जाकर नाज़रजी ने चौरंगी में स्थित 'लुईस थियेटर' को किराये पर ले लिया। बाद में यह थियेटर 'रायल थियेटर' के नाम से प्रसिद्ध हुआ।

बंगाली गाने-बजाने में बड़ी रुचि रखते हैं, अतएव बड़ी व्यग्रता से वे पारसी गायकों की प्रतीक्षा कर रहे थे। कई प्रसिद्ध बंगाली गायकों ने पारसी गायकों को अपने घरों पर आमंत्रित किया। उनसे काफ़ी चर्चा संगीत आदि के विषय में की। बंगाल में उस समय organ का रिवाज चल चुका था, बम्बई में, तबला और सारंगी चलता था। केवल कहीं-कहीं fiddle भी

प्रयोग में आती थी। इन संगीत चर्चाओं का प्रभाव यह पड़ा कि पारसी गायक संगीतशास्त्र की जानकारी और उनके राग-रागिनियों के ज्ञान से महसूस निकले जिसके कारण उनका प्रभाव बंगालियों पर अच्छा नहीं पड़ा। वालीवाला ने स्पष्ट रूप से पारसी संगीतज्ञों के इस अभाव का आभास कुंवरजी नाज़र को दे दिया था। इस समाचार से नाज़र को बड़ी निराशा हुई और वह किंकर्तव्यविमूढ़ हो गये। फिर हिम्मत बाँधी और इंदर-समा (ओपेरा) की तैयारी आरम्भ कर दी। बम्बई से दादाभाई रतनजी ठूठी, डा० नसरवानजी नवरोजी पारख और डोसाभाई दुवाश को भी तार भेजकर बुलवा लिया गया। इन तीनों की विशेषता यह थी कि ये कभी भी इंदर-समा का अभिनय किसी भी स्थिति में कर सकते थे। इस नाटक में उन्हें विशेष दक्षता प्राप्त थी।

कलकत्ते में इन्दर-समा घली। राजा इन्दर की भूमिका दादी ठूठी, गुलफ़ाम की डा० पारख और लालदेव की डोसाभाई दुवाश ने पूरी की। दादाभाई ठूठी के गाने-बजाने और अभिनय के हाव-भाव तथा सुन्दर आकृति का बड़ा प्रभाव दर्शकों के ऊपर पड़ा। परन्तु अभिनेताओं में परस्पर थोड़ा मनो-मालिन्य हो गया। डोसाभाई मंगोल, खुरशेद वालीवाला जो क्रमशः इन्दर और गुलफ़ाम का अभिनय करते थे, अक्सर न मिलने से कुछ मलिन हो गये।

कलकत्ते में और कौन से नाटकों का अभिनय हुआ, इसका कोई वर्णन नहीं मिलता। कुछ दिन रहने के बाद नाज़रजी ने बम्बई वापिस जाने का कार्यक्रम बनाया। परन्तु सोचा चलते-चलते एक-दो खेल बनारस में भी दिखा दिये जावें तो अच्छा है। अतएव कलकत्ते से मंडली बनारस आई। बनारस में अभिनीत किसी खेल का समाचार नहीं मिलता।

यहाँ एक बात ध्यान देने की है। भारतेन्दु ने अपने 'नाटक' विबंध में (२० का० १८८३) में पारसी मंडली द्वारा चले गये जिस शकुन्तला नाटक का उल्लेख किया है, क्या यह नाटक विन्टोरिया थियेट्रिकल मंडली का ही शकुन्तला (ओपेरा) तो नहीं था जिसकी रचना सौ साहब नसरवानजी ने की थी? आज यदि यह नाटक प्राप्त हो जाता तो यह जिज्ञासा शान्त हो जाती। अस्तु।

विन्टोरिया नाटक मंडली बनारस से बम्बई वापिस आ गई। बम्बई आकर पुनः पूना का सौजन सामने देघकर वापिस वहाँ चली गई।

पूना से लौटने पर मंडली की आर्थिक दशा क्या रही, इससे विषय में तो स्वयं नाज़रजी ही जानते होंगे। दिल्ली, तरावड़, कलकत्ते, बनारस

और पूना प्रवास में खेले गये नाटकों की सूची या कोई वर्णन प्राप्त नहीं होता। वस्तुस्थिति इतनी ही है कि विक्टोरिया नाटक मंडली के प्रवास काल में एल्फिस्टन मंडली में दादामाई ठूठी डायरेक्टर थे और उनको सब संभालकर ही नाज़रजी, जो उसके भी मालिक थे, अपनी नाटक-यात्रा पर निकले थे। इस प्रकार बम्बई से विक्टोरिया मंडली दूसरी बार बाहर गई—दादी पटेल के साथ हैदराबाद आदि में (सन् १८७२) और नाज़रजी के साथ सन् १८७४ में।

पूना से वापसी पर कुछ दिन तो विक्टोरिया मंडली नाटक खेलती रही और नाज़रजी एल्फिस्टन और विक्टोरिया दोनों के मालिक रहकर उन्हें चलाते रहे। परन्तु एक दिन उनके मन में यह बात आई कि विक्टोरिया मंडली से छुटकारा पाया जाय। यह विचार मन में आते ही उन्होंने एक दिन अपने घर पर बड़े-बड़े बैतनमोगी—जिन्हें ६० रुपये से लेकर ३० रुपये तक बैतन मिलता था—अभिनेताओं की एक सभा बुलाई। नाज़र ने स्पष्ट कहा कि मंडली की जोखमदारी उठाने में वह असमर्थ है और मंडली के बड़े अभिनेताओं को चाहिए कि मंडली को खरीद कर अपने हाथों में लें और उसे ध्यावसायिक ढंग से चलावें। नाज़रजी का प्रस्ताव सुनकर सभी चकित हो गए परन्तु अन्त में परिणाम यह हुआ कि पाँच अभिनेताओं ने 'हाँ' करके कम्पनी अपने हाथों में ले ली। ये पाँच अभिनेता थे—दादा खुरशेदजी बाली-घाला, डोसामाई मंगोल, घनजी भाई घडियाली और फ़रामजी अपु। पाँचवें कावसजी कन्नाक्टर ने बलब के चलाने की जोखम अपने सिर पर लेने से इनकार कर दिया, परन्तु आवश्यकता पड़ने पर अभिनेता रूप से भाग लेने के लिए अपनी स्वीकृति दे दी।

सन् १८७६ में एक प्रकार से विक्टोरिया नाटक मंडली का यह चौथा जन्म था। प्रथम कैज़सर काबरा की स्थापना वाला, दूसरा दादी पटेल की मिलकियत का, तीसरा नाज़रजी की मिलकियत का और अब चौथा अभिनेताओं की मिलकियत का। सन् १८६८ से लेकर सन् १८७६ तक का यह संक्षिप्त इतिहास है।

जनवरी सन् १८७६ में विक्टोरिया नाटक मंडली के इतिहास में एक नया अध्याय खुला। सम्पत्तिवालों के चंगुल से छूटकर मंडली अभिनेताओं के हाथ में आई। परन्तु इन नये मालिकों के सामने यह समस्या थी कि उसे किस प्रकार चलाया जाय? अपनी अभिनय-कला में वे कुशल अवश्य थे परन्तु मंडली के प्रबंध आदि का अनुभव उन्हें नहीं था। अधिक मौन रहने का अर्थ



था अभिनेताओं का वेतन और थियेटर आदि के भाड़े की राशि धर में से चुकाना। अतएव वालीवाला का यह सुझाव सब को पसन्द आया कि दादामाई ठूठी के पास चला जाय। उस समय ठूठी एल्फिन्स्टन मंडली में सौ रुपये मासिक पर डायरेक्टर और एक्टर थे। फिर भी सब उनके पास पहुँचे और कहा—“आप कम्पनी के बड़े बाप हैं।” इसके भागीदार बनकर इसकी डायरेक्टरी स्वीकार करो और हम सब मिलकर मंडली के मालिक एवं भागीदार बनें। दादा ठूठी की सारी शर्तें स्वीकार की गईं और इस प्रकार मंडली के चार के स्थान पर पाँच नये मालिक बने। मंडली की गाड़ी नये रूप में आगे बढ़ी।

मंडली की बागडोर हाथ में आते ही दादामाई ठूठी ने पहला काम यह किया कि पुरानी ड्रेसों को, सुघारा, पुराने परदों को ‘टच-अप’ कराया। पुराने खेलों के अतिरिक्त कोई नया खेल पुरानी ड्रेसों में नहीं होने दिया। एक नया काम यह आरम्भ किया कि प्रत्येक नाटक के आरम्भ में एक ‘जलसा’ का श्रीगणेश किया गया। इस जलसे में प्रत्येक गायक एक-एक गाना गाता और बाद में सब मिलकर कोरस में सम्मिलित होते। स्वयं दादामाई ठूठी भी उसमें भाग लेते अतएव किसी अभिनेता का साहस ‘ना’ करने का नहीं होता था। इस नई वस्तु से सगीत के शौकीन बड़े प्रसन्न होते। दर्शकों की संख्या बढ़ती। आगे चलकर इसकी नकल अन्य उर्दू नाटक खेलने वाली मंडलियाँ भी करने लगी थीं।

पहले की तरह विकटोरिया नाटक मंडली पुनः प्रवास यात्रा पर निकली और अब की बार कलकत्ता, बनारस, दिल्ली, लाहौर तथा जयपुर में अपने नाटक खेले। परन्तु सन् १८७७ में पुनः परिवर्तन हुआ। क्रामजी अपु तथा दादामाई ठूठी उसकी भागीदारी से पृथक् हो गये। सोच तीन साथी भागीदार सन् १८७८ में मंडली को फिर यात्रा पर ले गये। इस बार मंडली समुद्रपार रंगून, सिंगापुर आदि स्थानों में अपनी कला-मुशकिलता की ध्वजा फहराती रही।

दादामाई ठूठी के पृथक् होने पर सुरसेदजी वालीवाला मंडली के डायरेक्टर बन बैठे और अपने अनुभव में काम चलाते लगे। सन् १८८१ में माडले के राजा धीरू ने मंडली को अपने यहाँ आमंत्रित किया और ३५ नाटकों के अभिनय पर ४३००० रुपये देने की बात पक्की हो गई। इन दिनों माडले अंगरेजी राज्य के अन्तर्गत नहीं था। अतएव वहाँ जाना एक बड़े जोखिम का काम था। फिर भी वालीवाला ने हिम्मत से काम लिया।

चिनटोरिया नाटक मंडली सन् १८८१ में मांडले पहुँची । मांडले की यात्रा में मंडली में २७ व्यक्ति थे जिनमें से कुछ के नाम इस प्रकार हैं—

१. सुरशेदजी मेरवानजी वालीवाला (मालिक)
  २. धनजी भाई रा० पड़ियाली (मालिक)
  ३. डोसामाई फ़रदूनजी मगोल (मालिक)
  ४. पेस्तनजी सुरशेदजी मादन (पेंटर)
  ५. मेरवानजी पेस्तनजी मेहता
  ६. नसरवानजी धोरजी गोइपुरिया
  ७. धनजी भाई धरजोरजी अंजूरबाग
  ८. होरमसजी भापुरजी तांतरा (होमलू लईली)
  ९. दोराबजी कावसजी वंज
  १०. वैरामजी कावसजी तांतरा
  ११. होरमजी कावसजी मुन्ला
  १२. वमनजी कावसजी गरदा
  १३. रुस्तमजी पेस्तनजी मेहता
  १४. क़ैसुगर होरमजी लाला
  १५. बापूजी होरमजी पुणेगर
  १६. पेस्तनजी होरमजी लाली
  १७. पेस्तनजी जीजीसाई वाटलीवाला
- आदि, आदि ।

बर्मी भापा समझने के लिए वालीवाला ने एक रंगून निवासी पारसी श्री कावसजी गांधी को भी दुभाषिये के तौर पर अपने साथ रख लिया था ।

मांडले में मंडली की बड़ी आवभगत हुई । एक दिन राजा के नौकर टोकरियो में भर कर छोटी-छोटी नारंगियाँ अतिथियों के खाने के लिए लाये । अतिथियों के इस भेंट को प्रामल्ले ही भेंट समझकर एक कमरे में टोकरे रखवा दिये । परन्तु जब कुछ लोगों ने खाने के लिए उन्हें छीला तो अंदर से उन्हें हीरा-और माणिक मिले जो छिपाकर उनमें रख दिए गए थे । वास्तव में नारंगियाँ खाने के लिए नहीं थी । उनमें तो हीरे माणिक केवल भेंट स्वरूप आगन्तुकों का स्वागत करने के लिए छिपाये गये थे । इस समाचार के फैलते ही मंडली के लोग नारंगियों पर टूट पड़े । जिसके हाथ जितने फल आये उतनी ही भेंट उसके पास आ गई । यह थी बर्मा के राजा की उदारता और अतिथ्य-सत्कार । एक दिन और भी राजा थोवू ने ऐसा ही किया । एक छोटा-सा गड्ढा

खुदवाकर उसमें रुपये भरवा दिए और प्रत्येक अभिनेता से कहा कि दोनों हाथों से मरकर जितने रुपये उसकी अंजली में आयें ले जाय। अभिनेता बड़े प्रसन्न हुए और प्रायः सभी के हाथ एक अच्छी रकम लगी परन्तु दोराब वंजा मोटे-मोटे हाथों के कारण केवल सौ सवा सौ रुपये ही पा सका। राजा द्वारा मूल्यवान मंडो के अतिरिक्त मंडली वालों को निजी रूप में भी बर्मा के लोगों से पर्याप्त नोट प्राप्त हुई। कहा जाता है कि प्रत्येक का औसत लगभग ४०० से ५०० रुपये और कुछ हीरे-माणिक का रहा। सब खर्चा निकालकर मंडली ५०,००० रुपया गाँठ बाँध कर घर लौटी।

बिकटोरिया मंडली ने एक नये साहस पर कमर बाँधी। सन् १८८५ में लंदन में Colonial Exhibition हुई। वालीवाला अपनी मंडली को वहाँ ले गये। परन्तु वहाँ उन्हें कोई सफलता नहीं मिली, वरन् ऐसा हुआ कि कुछ कायदे-कानून की अजानकारों के कारण उन पर बड़ा जुर्माना हुआ और वह रकम इतनी भारी थी कि उसकी वजह से मंडली की सारी सम्पत्ति बिक बिका गई। घर लौटने तक के लिए किराये के पैसे न रहे। जैसे-तैसे घर पहुँचे। बर्मा की कमाई लंदन में गँवाई।

मंडली लौट कर आई तो सन् १८८६ में एक दुर्घटना यह घटी कि घनजी-भाई धड़ियाली मंडली से पृथक् हो गए। संभवतः इसका कारण लंदन में घन खर्च हो जाना था। तो अब तीन के स्थान पर दो ही व्यक्ति मंडली के मालिक रह गये। सन् १८८९ में जब मंडली उत्तर भारत में यात्रा कर रही थी तो दिल्ली में डोसाभाई मंगोल ज्वर रोग से पीड़ित हुए और उसी में उनकी मृत्यु हो गई। बस, खुरसोदजी वालीवाला अकेले ही बिकटोरिया मंडली के मालिक बने।

पाठक यह न भूले होंगे कि सन् १८७६ में मंडली अभिनेताओं के हाथ में आई थी। उस समय से सन् १८८९ तक तेरह वर्ष का जीवन किन-किन उथल-पुथलों से सँवित रहा, इसकी संक्षिप्त रूपरेखा यहाँ दे दी गई है। परन्तु इस बीच में बिकटोरिया नाटक मंडली के इतिहास का एक अन्य अध्याय भी है। यह मंडली की रजवाहों की यात्रा से सम्बन्ध रखता है।

सन् १८८० में बिकटोरिया मंडली जयपुर में गई। उस समय महाराज राम-निह गद्दी पर विराजमान थे। उन्हें नाटक देखने और करवाने का बड़ा शौक था। अपना शौक पूरा करने के लिए उन्होंने जयपुर में एक नाट्यशाला भी बनवाई थी जिसका नाम आज रामप्रकाश सिनेमा है। जयपुर के 'गुनीजन' "

८६. इस शब्द का प्रयोग व्यवसायी कलाकारों के लिए होता था जिनमें वेदपार्थ भी सम्मिलित थे।

को नाट्य-शिक्षा देने के लिए उन्होंने दादामाई ठूठी को राज्य में वेतनमोगी डाईरेक्टर बनाकर रख लिया था। दादामाई ठूठी के साथ कुछ और भी पारसी छोकरे जयपुर दरबार की सेवा में रख लिये गये थे। इसी प्रकार पटियाला महाराज ने भी सन् १८९१ ई० में अपने नगर में पारसी कम्पनियों के लिए एक नाट्यशाला का निर्माण कराया था। विक्टोरिया मंडली ने अनेको खेल इन राजवाड़ों में घमदि के कामों में पैसा देने के लिए मुफ्त किए थे। इनमें से कुछ दान ये हैं—

१८८२ माडले मे कुर् के लिए	४००)
१८८४ रंगून की दरे-मेहर फंड	१२००)
१८८५ लार्ड रिपन स्मारक फंड	६५८)५०
प्रोफेसर फ्रास्ट की यादगार में	६७२)७५
१८८८ लेडी रेएवाला मेडिकल बीमेन्स फंड	८६३)
जरघोस्ती ओनां रहेमाणोंनां फंड	७६१)
१८८९ पंजाब मेकनिक इंस्टीट्यूट	२००)
१८९०	३००)
१८९२ पारसी पूना जिमखाना	३००)
१८९३ आंवावाई भावनगरी होम फार नसिंग	५७२)

आदि, आदि ८७

जिस समय स्त्री-अभिनेत्रियों को मंडलियों में प्रविष्ट कराने की चर्चा चल रही थी उन दिनों विक्टोरिया मंडली के सामने भी यह प्रश्न था कि स्त्री-अभिनेत्रियों को दाखिल किया जाय या नहीं? वालीवाला ने अंत में यह निश्चय किया कि कुछ अभिनेत्रियों को गाने और नाचने के लिए भर्ती कर लिया जाय। परिणामस्वरूप मिस गौहर, मिस मलका और मिस फातिमा विक्टोरिया नाटक मंडली में काम करती थी।

विक्टोरिया नाटक मंडली की लम्बी कहानी बड़े संक्षेप में यहाँ कही गई है। परन्तु उसे समाप्त करने से पहिले उसकी एक अन्य यात्रा का वर्णन करना आवश्यक है। यह यात्रा श्रीलंका की थी। घनजीमाई पटेल अथवा जहाँगीर खंवाता आदि किसी ने भी इस यात्रा का उल्लेख नहीं किया है। सर्वप्रथम सन् १८८९ में विक्टोरिया मंडली श्रीलंका गई थी और वहाँ इसने 'अलादीन' तथा 'तिलस्म जोहरा' नाटको का अभिनय किया था। इसके अतिरिक्त 'इन्दरसमा', 'हुमायूँ

नासिर', 'मोहम्मदशाह', 'लैला-मजनून', 'भंगीन बकावली उर्फ़ इन्द्रश्याम', 'सैफे-सुलेमान' और 'हवाई मजलिस' भी श्रीलंका में अभिनीत किये गये थे। इसी वर्ष मंडली ने दो नाटकों को सिंहली भाषा में अनूदित कर उनका अभिनय दिखाया था। एक बार पुनः मंडली दिसम्बर १९१६ से मार्च सन् १९१७ के बीच श्रीलंका गई थी। इस अंतराल में वहाँ ये नाटक खेले थे—अलादीन, आशिक का खून, अली-बाबा, इन्दरसभा, करिश्मये कुदरत, खुरशोदे आलम, खूबसूरत बला, हीर-रांझा, तिलस्मासे गुल, दिलेर दिलशेर, नूरजहाँ, नैरगे नाज, नाजां, फ़साने अज़ायब, फारेब-फ़ितना, पाकजाद परीन, महामारत, मारु, रामलीला या रामायण, लैलो-निहार, विक्रम विलास, संगीन बकावली, सैफे-सुलेमान, जंजीर-गौहर, सावित्री, जुल्मे अज़लम, सितमगर, सती अनुसूया, हरिश्चन्द्र और हवाई मजलिस। इस यात्रा में मंडली के डाईरेक्टर होरमजी तोंतरा थे।

उपरोक्त तालिका से प्रतीत होता है कि बालीवाला कितने साहसी व्यक्ति थे। अपनी मंडली के लिए उन्होंने बम्बई में एक खास नाट्यशाला का भी निर्माण कराया था, जिसका नाम रखा था 'ग्रांड थियेटर'। यह नाट्यशाला ग्राट रोड पर ही बनी थी। दुर्भाग्य की बात यह थी कि सितम्बर सन् १९२३ में बाली-वाला लकवे (पक्षाघात) की बीमारी के कारण ६१ वर्ष की आयु में इस ससार से विदा हो गये। उनके पीछे मंडली कुछ दिन लंगड़ाती-लंगड़ाती चली, परन्तु अन्त में कलकत्ते के भादन थियेटर ने उसे खरीद लिया। मंडली बड़े उत्साह से बनी और धीरे-धीरे शान्त हो गई।

महकिले पार से उठने को उठे तो लेकिन,

दर्ब की तरह उठे, गिर पड़े आँसू की तरह।

### एम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मण्डली

इस मंडली के संस्थापक जहांगीर पेस्तनजी खंवाता थे। उवाइंट स्टाफ कम्पनी लिमिटेड के रूप में इसकी स्थापना सन् १८७६ में देहली में हुई थी। इसमें कई शोयर-होल्डर्स थे। सबसे अधिक शोयर्सों के मालिक ला० लालसिंह दूल्हासिंह थे। जहांगीर खंवाता उसके निदेशक-बोर्ड के सदस्य थे।

श्यामल के अनुसार बतुमल के लीलाखाने में विक्टोरिया नाटक मंडली नाटक कर रही थी। उसके विज्ञापन वांटने वाला एक व्यक्ति दादी पोलादबंद नाम का था। लालाजी ने दादी से एक बड़ी थियेट्रिकल कम्पनी की स्थापना करने की अपनी इच्छा प्रगट की और दादी को अच्छा इनाम देने का वायदा किया। दादी पोलादबंद ने खंवाता से इस विचार को कार्यरूप में परिणत करने का

प्रोत्साहन दिया। संवाता इसलिए तत्पर नहीं हुए कि उनके पास डायरेक्टर बनने के लिए आवश्यक शेयर खरीदने के लिए धन की कमी थी। लालाजी ने यह कमी भी पूरी कर दी और जहांगीर कम्पनी के निदेशक-बोर्ड में आ गये।

मैनेजिंग डायरेक्टर बनने के बाद पहला काम जहांगीर ने यह किया कि विपटोरिया नाटक मंडली के विख्यात चित्रकार श्री पेसु भादन को अपनी मंडली में बुला लिया। तत्पश्चात् कुछ अभिनेता भी वहाँ से आकर जहांगीर की मंडली में सम्मिलित हो गये। इन अभिनेताओं में कावसजी खटाऊ, ऐदू सैलानी, नसलु सरकारी जैसे मुरीले कंठवाज तथा दोराबजी सचीनवाला जैसे आल-राउंड-ऐक्टर सम्मिलित थे।

कावसजी खटाऊ के साथ मिलकर जहांगीर ने 'इंदरसभा' तैयार की और एक दोहरे मुंशी को नाटक लिखने का काम सौंपा। इंदरसभा में कावसजी खटाऊ ने गुलफ़ाम का और नसलु सरकारी ने सब्ज़परी का पार्ट किया। दोराब सचीन ने पुख़राज परी और लाल देव की मूमिका काऊ कलगीर ने पूर्ण की। राजा इंदर का पार्ट कावसजी हाडा ने किया था। नाटक बड़ा सफल रहा और मंडली को अच्छी ख्याति मिली। सामान्य जनता जहांगीर खवाता द्वारा प्रस्तुत नाटक देखने के लिए उमड़ी पड़ती थी। इंदरसभा के पश्चात् 'छैल बटाऊ मोहना रानी' नाटक का अभिनय हुआ। कावसजी खटाऊ छैलबटाऊ और नसरवानजी सरकारी (नसलु सरकारी) मोहना रानी का पार्ट करते थे। 'लैला-मजनू' में भी लैला का पार्ट नसलु सरकारी तथा मजनू का पार्ट कावसजी खटाऊ का रहता था। 'गुलबकावली' में खटाऊ ताजुलमलूक और बकावली वहीं नसलु सरकारी बनते थे। जहांगीर के नाटक देखने के लिए रजवाड़े के राजा लोग तक आया करते थे। किसी एक राजा की इच्छा के अनुकूल एक नया नाटक खेला गया, जिसका नाम था 'खुदाबक्श'। यह एदलजी खोरी की रचना थी। इसमें कावसजी खटाऊ ने नादिर का पार्ट किया। नाटक बहुत सफल रहा और राजाजी को भी पसन्द आया। तत्पश्चात् 'अलीबाबा चालीस चोर' का नाटक मंगीतबद्ध तैयार कराया गया। सारे गीत कावसजी के लिखे हुए थे। नाटक में चोरो के सरदार का पार्ट जहांगीर खवाता ने स्वयं किया। कावसजी अलीबाबा बने और मरजीना का पार्ट नसलु सरकारी ने लिया था। नाटक रंगमंच पर खूब जमा और मंडली की प्रसिद्धि में चार चाँद लग गये। 'खुदाबक्श' नाटक के बाद दिल्ली में और कौन-सा नाटक खेला गया, इसका विवरण नहीं मिलता। परन्तु दिल्ली

की एक घटना स्मरण रखने योग्य है। एक दिन दोपहर को रिहर्सल समाप्त होने पर एक चपरासी ने आकर कावसजी से कहा—“आप से कोई मेमसाहब मिलने आई है।” यह सुनकर जहांगीर खवाता उससे मिलने चले। देखते ही दंग रह गये—दमामदार देखाव, नाजूक बदन, चांद सा मुखड़ा। खवाता सोचने लगे कि संगमरमर से निकाली हुई यह पुतली, आकाश की एक दूर एक देशी आदमी से मिलने कौन आ गई है। परन्तु थोड़ी ही देर बाद पता चला कि वह लड़की मेरी फेंटन थी। बाप मिलिटरी का पेंशनर था और वह अपने पिता के साथ मैजिक लैंटर्न शो दिखाया करती थी। जिस स्थान पर खवाता की मंडली ठहरी थी, उसी स्थान को भाड़े पर लेने के लिए आई थी, जिससे नाटक न होने वाले दिन वह अपनी शो दिखला सके। रविवार के लिए अपना मंडवा भाड़े पर देने के लिए खवाता तैयार हो गये। यह आयरिश लड़की अपने पिता से पूछ कर जवाब देने का वायदा कर वहाँ से चली गई। जहांगीर ने उसे अपने नाटक में आने का प्रवेश-पत्र दे दिया। इंदरसमा के नाटक में मेरी फेंटन आई तो बाद को नाटक देखने का चस्का ही उसे लग गया। भारत में रहने के कारण वह अच्छी हिन्दी और उर्दू बोल लेती थी। नाटकों में नाटक का पार्ट करने वाले कावसजी खटाऊ की ओर उसका विशेष आकर्षण था। इस प्रकार कावसजी से मेरी फेंटन की मित्रता मजबूत होती चली गई। जब कम्पनी दिल्ली से मेरठ गई तो मेरी फेंटन भी कावसजी के साथ वहाँ पहुँची। परन्तु उसका बाप वहाँ से उसे ले आया। इस पर कावसजी पुनः दिल्ली आये और मेरी को अपने साथ मेरठ लिवा ले गये। आगे क्या हुआ यह सब अन्य अवसर पर लिखा जायगा।

एक अन्य घटना जहांगीर के साथ यह घटी कि पुलिस से उसकी कुछ खटपट हो गई। कारण मुफ्त पास न देना था। एक दिन जहांगीर जिस गाड़ी में बैठे अपने नाटक के विज्ञापन बाँट रहे थे उससे एक लड़का ज़ख्मी हो गया और अस्पताल जाकर मर भी गया। पुलिस ने यह अवसर देखकर जहांगीर को परेशान करना आरम्भ कर दिया। मुकदमा चला। अंत में खवाता मुक्त तो हो गये, परन्तु अनुभव बड़ा कटु रहा। पाँच-छः महीने मंडली मेरठ में रही।

मेरठ से मंडली लाहौर गई। हीरामंडी में मंडवा बनाया। मंडली के सब अभिनेता एक ‘गुलाब-बाग’ नामक पारसी मकान में जाकर ठहरे। उसी के पास किसी बंगले में कावसजी और मेरी फेंटन भी ठहरे। १९ जनवरी सन् १८७८ को शनिवार की रात ‘खुदादाद’ नाटक का अभिनय हुआ। टिकट दोपहर तक ही बिक चुके थे परन्तु भीड़ टूटी पड़ रही थी। रात के ८॥ बजे नाटक आरम्भ

हुआ। संख्या की अधिकता के कारण अंतिम क्लास का मंच टूट गया। भारी शोर मच गया। अच्छा यही था कि किसी को चोट नहीं आई। लाहौर में मंडली लगभग पाँच महीने रही। वहाँ 'अलीबाबा' चीनी वेशमूपा में खेला गया। दृश्य आदि भी चीनी ही थे। उन दिनों जमशेद जी फ़रामजी मादन की एल्फ़िस्टन नाटक मंडली अमृतसर में अपने नाटक खेल रही थी। रंगून वाले डा० नसरवानजी नवरोजी पारख उसके एक भागीदार थे। एक दिन ये कम्पनी वाले लाहौर को सैर करने के लिए आए। खंवाता का नाटक देखकर पारखजी बहुत प्रसन्न हुए और उनकी सफलता पर बधाई देने लगे।

एम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मंडली का एक वर्ष का कार्य-काल पूरा हो रहा था। अमिनेताओं ने नोटिस दिया कि उनका वेतन दुगना कर दिया जाय अन्यथा वे त्यागपत्र दे देंगे। उनका मंडली के साथ जो अनुबंध था उसका कार्य-काल केवल एक वरस था। जहागीर का माथा ठनका। उसने समझ लिया किसी की घाल है। बाद को उसे भालूम पड़ा कि कोई पारसी सज्जन अमिनेताओं को फुसलाकर उन्हें अपनी नई कम्पनी में बुलाना चाहते थे। खंवाता ने उन्हें बहुत समझाया कि उनका वेतन घन मारा जायगा, परन्तु उनकी समझ में नहीं आया। इसी प्रसंग को लेकर खंवाता ने एक प्रहसन भी लिखा जिसका शीर्षक था 'मंगड समा'। इसमें दिखाया गया है कि एक ले-भगू व्यक्ति किस तरह कम्पनी खोलकर सब को डुबो डालता है।

लाहौर से मंडली अमृतसर गई। परन्तु वहाँ तो पहले से ही विक्टोरिया और एल्फ़िस्टन मंडलियाँ पर्याप्त धन खींच चुकी थी। गरमी का मौसम था। अमृतसर भट्टी की तरह जल रहा था। अधिकांश अमिनेता बम्बई चले गये। रह गये केवल मेरी फेंटन, कावसजी, नसरवानजी सरकारी तथा तीन-चार अन्य अमिनेता। इन्हें लेकर खंवाता दिल्ली पहुँचे। पहले कम्पनी के सामान का सब चार्ज ला० लालसिंह को दिया। दिल्ली में आकर लालसिंह के ही होटल में ठहरे थे। यह होटल भी कुछ दिनों से बंद था। जहाँगीर तो बिल्कुल गरीब थे। पास में एक कौड़ी भी नहीं थी। लालाजी ही खाने के लिए भी रुपये देते थे। मंडली बंद हो गई।

एम्प्रेस विक्टोरिया नाटक मंडली ने अपने उपरोक्त नाटकों के अतिरिक्त 'जुलमे-नारवा' भी 'ट्रिवोली थियेटर' में खेला था।

धनजी भाई के लेखानुसार रूतम सचीनवाला तथा दोराब सचीनवाला नामक दोनों भाई जो बाद में विक्टोरिया नाटक मंडली में प्रविष्ट हुए, पहले इसी एम्प्रेस थियेट्रिकल मंडली में थे। बाद में 'आल्फ्रेड नाटक मंडली' में। ऐः



सेलानी' के नाम से प्रसिद्धि पाने वाला अभिनेता एदवजी मगलो हजाम ने इसी मंडली में काम किया था। प्रसिद्ध मोरावजी आगो भी खवाता की मंडली की उपज थे।

खवाता के नाटक 'ट्रिवोली थियेटर' में हुआ करते थे। जिन दिनों कावसजी खटाऊ 'नावेरटी' में खूबे-नाहुक नाटक का अभिनय करते थे, उन दिनों खवाता 'ट्रिवोली' में जुल्मे-नारवा का अभिनय करने में सलमन थे। यह जुल्मे-नारवा संभवतः शोक्सपियर के 'ओपेलो' अथवा 'सिक्वेलीम' का रूपांतर था।

खवाता की कम्पनी के अन्य अभिनेताओं में अखेश्वर बिनाई और मेहरजी एन० सरवेअर का नाम भी बड़े आदर के साथ लिया जाता है। यही मेहरजी सरवेअर खवाता की कम्पनी छोड़कर बाहर जा गए और अपनी नई मंडली 'दी पारसी रिपन थियेट्रिकल क०' के नाम से स्थापित कर ली। मेहरजी सरवेअर लगभग ५०-५२ भारतीय नगरों में घूमे और नाटक दिखाये।

खवाता की कम्पनी और अभिनेताओं की कार्यकुशलता से दावा माई टूठी इतने प्रसन्न हुए थे कि उन्होंने कम्पनी में भागीदार बनने की इच्छा प्रकट की परन्तु ऋणवद्ध होते हुए भी खवाता इस पर राजी न हुए।

### आल्फ्रेड नाटक मंडली

सन् १८६८ की बात है। प्रसिद्ध पारसी महाभाष्य फ़ारामजी गुस्तादजी बलाल उपनाम 'फ़लुघुस' अपना एक क्लब चलाते थे, जिसका नाम 'जेटिलमेंट अमेच्योर्स' था। इस क्लब का प्रसिद्ध नाटक अंगरेजी के *Lady of Lyons* का गुजराती रूपान्तर था। नाटक में महिला-पात्र का अभिनय फ़ारामजी जोशी करते थे। एक दिन फ़लुघुस के कानों में यह आवाज पड़ी कि उनके क्लब के कुछ अभिनेता क्लब छोड़कर कोई नई मंडली की स्थापना करना चाहते हैं। फ़लुघुस तीखे स्वभाव के मनुष्य थे। क्रोध में आकर रिहर्सल रूम में ही अपना क्रोध दिखाने हुए उबल पड़े और फ़ारामजी जोशी से उनकी गर्मगर्म झड़प हो गई। परिणाम यह निकला कि फ़ारामजी जोशी ने 'जेटिलमेंट अमेच्योर्स' को छोड़ दिया और एक नई नाटक मंडली की स्थापना का विचार मन में स्थिर कर डाला।

सन् १८७१ में फ़ारामजी जोशी ने जो नाटक मंडली स्थापित की उसका नाम 'आल्फ्रेड नाटक मंडली' रखा। इस सम्बन्ध में डा० धनजी भाई पटेल का कहना है—“आल्फ्रेड नाटक मंडली मुंबई में १८७१ ना गलतमां काईक घमत्पार करवा बरपा गई हुती।”<sup>८९</sup> डा० पटेल के अनुसार मंडली के एक

संस्थापक खुरशेदजी चापा सोला भी थे जो स्वयं तो बहुत बड़े अभिनेता नहीं थे परन्तु उनका मुगटित शरीर और ऊँचा कद था तथा लम्बा पारसी कोट और मोहोरानी पगड़ी पहनते थे। 'जर्हावल्स' अने गुलरुखसार' नाटक में उन्होंने 'जिन' (देव) का अभिनय किया था जो उनके शरीर आदि पर खूब फव्वता था। सन् १८७१ ही में इस मंडली ने 'गहजादा शियाबरस' नाटक का अभिनय किया। नाटक की कथावस्तु ईरान के इतिहास से सम्बन्ध रखती थी। फरामजी जोशी ने उसमें 'फिरंगीस' नामक महिला का पाट किया था। नाटक बड़ा सफल रहा और ऐसी धूम मची कि आलफ्रेड नाटक मंडली नई मंडली होते हुए भी अपनी समकालीन विक्टोरिया एवं जोरान्द्रियन मंडलियों की पकित में प्रविष्ट हो गई। 'जर्हावल्स अने गुलरुखसार'<sup>६०</sup> में फरामजी जोशी गुलरुखसार की भूमिका में रंगमंच पर आए थे। इसी नाटक में, ब्रह्मा जाता है, सब से प्रथम यांत्रिक दृश्यो का आविष्कार हुआ था। पहाड का फटना, पृथ्वी से देव का बाहर निकलना और परियों का हवा में उड़कर रंगमंच पर आना आदि दृश्य देखकर दर्शक बड़े प्रसन्न होते थे। चमत्कार की इस दृष्यावली ने आलफ्रेड की प्रसिद्धि में विशेष सहायता की थी।

मंडली के निर्देशक हीरजी खंवाता थे जो अपने समय के एक माने हुए कलाकार थे। मंडली का दुर्भाग्य था कि सन् १८७१ ई० में ही फरामजी जोशी केन्द्रीय मुद्रालय के अधीक्षक होकर उससे पृथक् हो गए और उसी वर्ष स्वरचित नाटक 'आधे इयलीस' के प्रदर्शन एवं निर्देशन के पश्चात् हीरजी खंवाता ने भी मंडली से विदा माँग ली। मंडली ने उपरोक्त दो नाटकों के अतिरिक्त शेषस-पियर के नाटक *Taming of the Shrew* का गुजराती अनुवाद कराकर अभिनय किया और फिर बंद हो गई।

आलफ्रेड नाटक मंडली का यह जीवन-काल कितने वर्ष का रहा इसका कुछ पता नहीं चलता। एक अन्य स्रोत से पता चलता है कि सन् १८७६ में भी 'गहजादा श्यावक्ष' का अभिनय इसमें हुआ था परन्तु लेखक ने इसका कोई प्रमाण उद्धृत नहीं किया।<sup>६१</sup>

६०. इसके लेखक खुरशेदजी वमनजी फ़रामरोज थे और यह चार अंक का नाटक २५ अप्रैल, सन् १८७१ में छपकर प्रकाशित हुआ।

६१. (क) उर्दू सियेटर, डा० नामी (अप्रकाशित अंश)।

(ख) मानकशाह बलसारा ने भी स्थापना सन् १८७६ में बताई है। (भेंट में)

सन् १८८१ के लगभग नातामाई रस्तमजी राणीना जो 'पारसी नाटक मंडली' के भी भागीदार रह चुके थे पुनः आलफ्रेड को संजोवन देने के लिए आगे आए। कावसजी पालनजी खटाऊ, मानवजी मास्टर और इब्राहीम मोहम्मद अली फिर उनके साझेदार बने। मंडली को स्थिर करने के लिए इन मालिकों ने 'नाटक उत्तेजक मंडली' का धारा सामान अपनी मंडली के लिए खरीद लिया। रिहर्सल आरम्भ हो गए और तैयारी होने के पश्चात् मंडली ने प्रयास यात्रा आरम्भ कर दी। सन् १८८१ ही में देहली में 'चंद्रावली' नाटक का सफल अभिनय हुआ। अब मंडली कभी बम्बई रहती और कभी बाहर चली जाती। सन् १८८३ में बम्बई में 'हरिश्चन्द्र' नाटक का अभिनय हुआ और फिर लाहौर में सन् १८८४ में यही नाटक बड़े धूमधाम से खेला गया। इस समय तक मंडली को प्रसिद्ध अभिनेता और निदेशक सोराबजी ओगरा की सेवाएँ प्राप्त हो गई थीं। संभवतः ये दोनों नाटक मुराद अली मुराद के लिखे हुए थे, परन्तु निश्चित विवरण इस सम्बन्ध में प्राप्त नहीं है। तीन बरस तक आलफ्रेड नाटक मंडली धन और रयाति बंदोर्ती रही और अन्त में सन् १८८६ में पुनः बंद हो गई। इस प्रकार आलफ्रेड के दूसरे जीवन-काल की अवधि केवल पाँच बरस की रही।

तीसरी आवृत्ति में मंडली में कावसजी पालनजी खटाऊ के हाथ में इसकी यागशोर आ गई परन्तु कावसजी के पास धनाभाव के कारण उसे चलाने में अनेको कठिनाइयों का सामना करना पड़ा। पुनः मुहम्मद इब्राहीम ने कावसजी को धन से मदद की और मंडली का उद्धार किया। इन दिनों मंडली में सोराबजी ओगरा 'निर्देशक', अमृतलाल 'प्रधान अभिनेता' और मेरी फेन्टन 'प्रधान अभिनेत्री' थी। मेरी फेन्टन के आने से पारसी रमनच पर एक नई बात पैदा हो गई। अब तक आलफ्रेड में कोई भी महिला अभिनेत्री नहीं रखी जाती थी परन्तु कावसजी का जोर होने से कोई अधिक बोल नहीं सका। फिर भी मंडली के अभिनेताओं और भागीदारों में असंतोष की एक लहर फैल गई। सामान्य दर्शक मंडली इसके विरोध में थी।

प्रस्तुत आवृत्ति में मुराद अली 'मुराद' मंडली के प्रमुख नाटककार (मुंशी) थे और उनके नाटकों का ही दौरादौरा रहता था। परन्तु 'चिंताव' का महा-भारत सन् १९१३ में इसी में खेला गया। मंडली पूना, हैदराबाद और अहमदनगर की यात्रा पर निकली और जब लौटकर आई तो बम्बई के 'रायल थियेटर' में, जो अब 'रायल सिनेमा' के नाम से प्रसिद्ध है, अपने-खेल दिखाने लगी।

श्री मानकनाथ वल्लभारा का कहना है कि मेरी फेन्टन के कारण विशेष रूप से भागीदारों में नाचाकी हो गई और अब मंडली बंबे से लाहौर जाने

को थी (सन् १८८९-९०) कि कावसजी को आल्फ्रेड नाटक मंडली सौंपकर मोहम्मद अली इब्राहीम उससे अलग हो गए। लाहौर का सीजन मंडली के लिए अच्छा साबित हुआ।

नारायण प्रसाद 'बेताब' के आत्मचरित्र से मालूम पड़ता है कि सन् १९०९ में वह मंडली के साथ कलकत्ते गये थे। उन दिनों वह कम्पनी में १७५ रु० पर नौकर थे। अतएव खटाऊ की मिलकियत में मंडली चलती रही।<sup>१२</sup> सन् १९१६ में जब मंडली लाहौर में थी तो कावसजी की वहाँ मृत्यु हो गई। उनके पुत्र जहाँगीर खटाऊ ने यथाशक्ति मंडली को चलाने का प्रयत्न किया परन्तु सन् १९२७ में यह मंडली 'मादन थियेटर्स' के हाथ में चली गई। इसका अंतिम नाटक 'पत्नी-प्रताप' था जिसके लेखक नारायण प्रसाद 'बेताब' थे।

आल्फ्रेड नाटक मंडली की यही कथा है। सन् १८७१ से लेकर १९२७-३२ तक कम से कम ५६ वर्ष अन्यथा ६१ वर्ष तक मंडली में अनेक उतार-चढ़ाव आये। मिलकियत बदली, अमिनेता बदले और फिर न जाने क्या-क्या हुआ।

### न्यू आल्फ्रेड नाटक मण्डली

मोहम्मद इब्राहीम आल्फ्रेड मंडली से सन् १८९०-९१ में पृथक् हो गए, यह पहले कहा जा चुका है। पृथक् होने पर आल्फ्रेड या मूल आल्फ्रेड नाटक मंडली कावसजी खटाऊ की मिलकियत में चली गई और मोहम्मद इब्राहीम ने मानकजी मास्टर के सहयोग में अपनी दूसरी नाटक मंडली बना ली जिसका नाम रखता 'न्यू आल्फ्रेड नाटक मंडली'। इस प्रकार न्यू आल्फ्रेड पुरानी आल्फ्रेड की ही एक स्वतंत्र शाखा थी। मोहम्मद इब्राहीम ने अपने नाटक बम्बई में 'रायल थियेटर्स' में जो अब 'रायल सिनेमा' कहलाता है, खेलने आरम्भ किए।

सोहराब जी ओगरा जो रंगमंच पर स्त्रियों को लाने के नितान्त विपरीत थे, न्यू आल्फ्रेड में निर्देशक बनकर चले आये। जगन्नाथ महाशंकर, भगवान अमृतलाल, अब्दुल रहमान काबुली, इलाइश्वर, निसार और पुरुषोत्तम तथा हास्य-अमिनेता नसरवानजी जीवाजी दादर और रतनशाह जीवाजी दादर नाम के दोनों भाई भी न्यू आल्फ्रेड में सम्मिलित हो गये। अमृतलाल, नवदाशंकर, निसार और मोतीलाल आरम्भ में स्त्री-पाटं किया करते थे।

मंडली ने 'मुराद' के 'अलाउद्दीन' नाटक से अपना जीवन प्रारम्भ किया। उसके बाद 'मुराद' के ही कई नाटकों का अभिनय 'न्यू आल्फ्रेड' में हुआ। सन्

६२. आत्म-चरित, पृ० ६३। इसी आल्फ्रेड के डायरेक्टर अमृतलाल केशवलाल नायक थे।

१९१०-११ में न्यू आल्फ्रेड के ही थियेटर में भयंकर आग लगी और मंडली बंद हो गई।

मानकशाह वलसारिया के कथनानुसार सन् १९१४ में मंडली को संजीवन मिला। अदेंशर घड़ियाली ने अपनी भागीदारी समाप्त कर दी थी और मोहम्मद अली की मृत्यु हो चुकी थी, संभवतः आग जगने और मंडली में हानि होने के सदमें से। अतएव अब मंडली में मिलकियत मानकजी मास्टर की थी। इस बार उसने अपना काम 'अछूता दामन' खेलकर प्रारम्भ किया। छः महीने की तैयारी के पश्चात् मंडली बाहर निकल गई और वरेंली भी पहुँची। तीन साल बाद मंडली धूमधाम कर वापिस बम्बई लौट आई। इस बार लगभग तीन वर्ष तक वह बाहर जाकर धूम मचाती रही। दो-तीन वरस प्रवास यात्रा में रहने के पश्चात् मंडली वापिस आ गई।

सन् १९१८ में मंडली की भागीदारी में पुनः परिवर्तन हुआ। अब 'मानकजी मास्टर, मानकशाह वलसारिया और मेहरवानजी कापडिया' उसके मालिक बने। सन् १९२० में मंडली सूरत, अहमदाबाद और मुरादाबाद की प्रदर्शनी में गई। मुरादाबाद में ही मैंने पहली बार मंडली का 'अमिमन्यु' और 'चलता-पुर्जा' नाटकों का अभिनय देखा था। राजा बहादुर प्रहसन में मंडली के निर्देशक सोरावजी ओगरा का अभिनय देखते ही बनता था। उनका तकिया कलाम था 'तारीफ तो यही है।' सोरावजी को रंगमंच पर देखते ही दर्शक उनके तकिया-कलाम को दोहराने लगते थे। उनके अभिनय की यही प्रशंसा थी। पाँच वरस के बाद मंडली फिर बम्बई आ गई।

न्यू आल्फ्रेड कई वर्षों तक नाटक दियाती रही और बम्बई में वह बहुत ख्याति प्राप्त करने में सफल रही। सन् १९३२ में मंडली ने जयपुर के वर्तमान महाराजा सवाई मानसिंहजी के कथन पर जयपुर में डेरे डाले। वहाँ पहुँचे से ही महाराजा रामसिंहजी का बनवाया हुआ थियेटर-हाल था ही। मंडली ने बड़े चाव से अपने कई नाटकों के अभिनय यहाँ किए। उसी वर्ष मंडली बम्बई वापिस आ गई।

इस बार बम्बई आने से पहिले जम मंडली लाहौर में थी तो उसके मालिकों (वलसारिया और कापडिया) को मानकजी मास्टर का तार मिला और वे लाहौर में बम्बई वापिस आये। मानकजी मास्टर उस समय बीमार थे। मानकजी ने अपना आधा हिस्सा भी अन्य दोनों साझियों को बेच दिया और उसके बाद केवल ५०० रु० महीना अपने खर्च के लिए जीवन भर लेते रहे। अब न्यू आल्फ्रेड के केवल दो ही भागीदार रह गये।

सन् १९३७ में जब मंडली देहली में थी तो कुछ कारणों से उसे बंद कर दिया गया। मालिकों ने मंडली के पदों और ड्रेसों तथा सारा सामान ला० मुकुन्द लाल को सुपुर्द कर दिया। उन्होंने उसका एवजाना देने का वायदा करके भी आज तक कोई पैसा नहीं दिया।

मंडली के निर्देशकों में सोराबजी ओगरा का नाम ऊपर आ चुका है। उन्होंने मंडली की ख्याति के लिए जो प्रयत्न किये आज भी जब बलसारियाजी ८६ वर्ष के हो गये हैं तो बड़े स्नेह और सम्मान से उसका स्मरण करते हैं। उनका कहना है कि 'हम तो सोराबजी के हाथ में थे। वह जैसा चाहते करते हम कभी उनके मामले में दखल नहीं देते थे। सोराबजी की स्वाहिष्टा पूरी करने के लिए हमें अगर कोई चीज कही बाहर से मँगानी पड़ती तो भी हमें मँगाकर उसे उन्हें देना पड़ता था।

सोराबजी पक्षाघात के कारण जब मंडली से पृथक् हो गये तो भोगीलाल उसके निर्देशक बने। बाद में पं० राघेश्याम सहायक के रूप में काम करते थे। पं० राघेश्यामजी ने 'मिरा नाटक काल' में बड़ी अतिशयोक्तियों से काम लिया है। बलसारिया साहब ने मुझे बताया कि उन्हें कभी भी एकमात्र निर्देशक का पद नहीं दिया गया। इसमें सन्देह नहीं कि पक्षितजी के व्यवहार से बलसारियाजी की पुत्री बड़ी दुखी प्रतीत हुई। परन्तु बलसारियाजी उन्हें यह कहकर मना कर दिया "जो हो गया उसका जिकर क्या।" ये शब्द उनकी उदारता और महानता के सूचक हैं। वास्तव में चाहे पं० राघेश्याम हों, चाहे ला० मुकुन्दलाल हों उनके मन में किसी के प्रति कोई आश्रय नहीं है। उन्होंने अपनी क्षतियों को जीवन की उदारता के बशीमूत हो, उदासीनता का बाना पहना दिया है।

न्यू आल्फ्रेड मंडली ने आरम्भ में 'मुराद' लखनवी, 'दिल', 'हथ' और 'अहसन' आदि के बनाये हुए नाटक खेले परन्तु बाद में राघेश्याम के हिन्दी नाटकों की प्रधानता रही। डा० नामी ने अपने अप्रकाशित 'उर्दू-थियेटर' में एक स्थान पर लिखा है कि मोहम्मद अली ने इस शर्त पर आल्फ्रेड को घन से सहायता दी थी कि उसमें 'उर्दू के नाटक खेले जायें'। मैंने बलसारिया जी से, जो आल्फ्रेड के मैनेजर थे और न्यू आल्फ्रेड से भी जिनका इतना सम्बन्ध था, इस विषय में चर्चा की तो उन्होंने बताया कि किसी भागीदार की कोई शर्त नहीं रहती थी। जिसका जितना हिस्सा होता था उसी के अनुपात में वह मंडली के लाभ और हानि का उत्तरदायी था। सब मालिक अपना-अपना काम परस्पर बाँट लिया करते थे।

१९१०-११ में न्यू आलफ्रेड के ही थियेटर में मर्यादित आग लगी और मंडली बंद हो गई।

मानकशाह बलभारिया के कथनानुसार सन् १९१४ में मंडली को सजीवन मिला। अद्वैत घड़ियाली ने अपनी भागीदारी समाप्त कर दी थी और मोहम्मद अली की मृत्यु हो चुकी थी, समयानुसार आग लगने और मंडली में हानि होने के मदमें से। अतएव अब मंडली में मिलकियत मानकजी मास्टर की थी। इस बार उसने अपना कार्य 'अछूता दामन' खेल्कर प्रारम्भ किया। छः महीने की तैयारी के पश्चात् मंडली बाहर निकल गई और वरेली भी पहुँची। तीन साल बाद मंडली धूमधाम कर वापिस बम्बई लौट आई। इस बार लगभग तीन वर्ष तक वह बाहर जाकर धूम मचाती रही। दो-तीन वरस प्रवास यात्रा में रहने के पश्चात् मंडली वापिस आ गई।

सन् १९१८ में मंडली की भागीदारी में पुनः परिवर्तन हुआ। अब मानकजी मास्टर, मातङ्गनाथ बलभारिया और मेहरवानजी कापडिया उसके मालिक बने। सन् १९२० में मंडली सूरत, अहमदाबाद और मुरादाबाद की प्रदर्शनी में गई। मुरादाबाद में ही मैंने पहली बार मंडली का 'अभिनय' और 'चलता-पुर्जा' नाटको का अभिनय देखा था। राजा बहादुर प्रहसन में मंडली के निदेशक सोरावजी ओगरा का अभिनय देखते ही बनता था। उनका तकिया कलाम था 'तारीफ तो यही है।' सोरावजी को रंगमंच पर देखते ही दर्शक उनके तकिया कलाम को दोहराने लगते थे। उनके अभिनय की यही प्रशंसा थी। पाँच वरस के बाद मंडली फिर बम्बई आ गई।

न्यू आलफ्रेड कई वर्षों तक नाटक दिखाती रही और बम्बई में वह बहुत-सी प्रतिष्ठा प्राप्त करने में सफल रही। सन् १९३२ में मंडली ने जयपुर के वर्तमान महाराजा सवाई मानसिंहजी के कथन पर जयपुर में डेरे डाले। वहाँ पहले से ही महाराजा रामसिंहजी का बनवाया हुआ थियेटर-हाल था ही। मंडली ने बड़े चाव से अपने कई नाटकों के अभिनय वहाँ किए। उसी वर्ष मंडली बम्बई वापिस आ गई।

इस बार बम्बई आने से पहिले जब मंडली लाहौर में थी तो उसके मालिकों (बलभारिया और कापडिया) को मानकजी मास्टर का तार मिला और वे लाहौर से बम्बई वापिस आये। मानकजी मास्टर उस समय बीमार थे। मानकजी ने अपना आधा हिस्सा भी अन्य दोनों मास्टरों को बँच दिया और उसके बाद केवल ५०० रु० भूनीना अपने खर्च के लिए जीवन भर लेते रहे। अब न्यू आलफ्रेड के केवल दो ही भागीदार रह गये।

सन् १९३७ में जब मंडली देहली में थी तो कुछ कारणों से उसे बंद कर दिया गया। मालिकी ने मंडली के पर्दे और इस्से तथा सारा सामान ला० मुकुन्द लाल को सुपुर्द कर दिया। उन्होंने उसका एवजाना देने का वायदा करके भी आज तक कोई पैसा नहीं दिया।

मंडली के निर्देशकों में सोराबजी ओगरा का नाम ऊपर आ चुका है। उन्होंने मंडली की ख्याति के लिए जो प्रयत्न किये आज भी जब बलसारियाजी ८६ वर्ष के हो गये हैं तो बड़े स्नेह और सम्मान से उसका स्मरण करते हैं। उनका कहना है कि 'हम तो सोराबजी के हाथ में थे। वह जैसा चाहते करते हम कभी उनके मामले में दखल नहीं देते थे। सोराबजी की स्वाहिस पूरी करने के लिए हमें अगर कोई चीज कही बाहर से भँगानी पड़ती तो भी हमें मँगाकर उसे उन्हें देना पड़ता था।'

सोराबजी पक्षाघात के कारण जब मंडली से पृथक् हो गये तो भोगीलाल उसके निर्देशक बने। बाद में पं० राधेश्याम सहायक के रूप में काम करते थे। पं० राधेश्यामजी ने 'मेरा नाटक काल' में बड़ी अतिशयोक्तियों से काम लिया है। बलसारिया साहब ने मुझे बताया कि उन्हें कभी भी एकमात्र निर्देशक का पद नहीं दिया गया। इसमें सन्देह नहीं कि पंडितजी के व्यवहार से बलसारियाजी की पुत्री बड़ी-दुखी प्रतीत हुई। परन्तु बलसारियाजी उन्हें यह कहकर मना कर दिया "जो हो गया उसका जिकर क्या।" ये शब्द उनकी उदारता और महानता के सूचक हैं। वास्तव में चाहे पं० राधेश्याम हों, चाहे ला० मुकुन्दलाल हों उनके मन में किसी के प्रति कोई आक्रोश नहीं है। उन्होंने अपनी क्षतियों को जीवन की उदारता के यशीभूत हो, उदासीनता का बाना पहना दिया है।

न्यू आल्फ्रेड मंडली ने आरम्भ में 'मुराद' लखनवी, 'दिल', 'हथ' और 'अहसन' आदि के बनाये हुए नाटक खेले परन्तु बाद में राधेश्याम के हिन्दी नाटकों की प्रधानता रही। डा० नामी ने अपने अप्रकाशित 'उर्दू-विषेटर' में एक स्थान पर लिखा है कि मोहम्मद अली ने इस शर्त पर आल्फ्रेड को घन से सहायता दी थी कि उसमें 'उर्दू के नाटक खेले जायें'। मैंने बलसारिया जी से, जो आल्फ्रेड के मैनेजर थे और न्यू आल्फ्रेड से भी जिनका इतना सम्बन्ध था, इस विषय में चर्चा की तो उन्होंने बताया कि किसी शायीदार की कोई शर्त नहीं रहती थी। जिसका जितना हिस्सा होता था उसी के अनुपात में वह मंडली के लाभ और हानि का उत्तरदायी था। सब मालिक अपना-अपना काम परस्पर बाँट लिया करते थे।



न्यू आल्फ्रेड के अभिनेताओं में सोरावजी ओमरा, भोगीलाल, अमृतलाल (अम्बू), उमर माई, कादर माई, एलाइजर (भदूडी), निसार, पुष्पोत्तम और नवेंदाशंकर प्रधान थे। अमृतलाल के विषय में बलसारिया जी ने एक घटना बड़ी मनोरंजक बतलाई। जब मंडली लखनऊ में नाटक खेल रही थी तो वह ज्वर से पीड़ित थे और डाक्टर ने उन्हें हिलने-डुलने से बिल्कुल मना कर दिया था। ज्वर का तापमान बहुत अधिक था। स्वभाविक था कि उनकी भूमिका कोई अन्य व्यक्ति करे। जब अम्बू को यह मालूम हुआ कि उसकी भूमिका दूसरे अभिनेता को दे दी गई है तो उससे न रहा गया और ज्वर में ही भागता-भागता मंडली के नाटक-मंडप तक पहुँचकर अन्दर चला गया। बड़ी हठ करके उसने अपना पार्ट स्वयं किया। मालिको ने मना भी किया लेकिन उसकी समझ में कोई बात नहीं आई। मजबूरी से मालिको को झुकना पड़ा। परन्तु आश्चर्य की बात यह थी कि अम्बू का ज्वर जाता रहा और उसे फिर कोई पीड़ा नहीं हुई।

मंडली के दृश्यों को चित्रित करने वाले मिर्या हुसैन खाँ अंगूठाछाप आदमी थे। अपने काम में बड़े कुशल। उन दिनों मंडली उन्हें (१५००) महीना देती थी। बाद में उनके सहयोगी दीनशा ईरानी बन गये।

आल्फ्रेड तथा न्यू आल्फ्रेड के नाटकों में से निम्नलिखित नाटक अधिक प्रसिद्ध हुए :—

हरिश्चन्द्र (ले० मुरादअली), चन्द्रावली उर्फ 'ताजेनेकी' (ले० वही), लैला मजनूँ (ले० 'दिल'), नादिरशाह (ले० वही), शीरी फरहाद, गुलर-जरीना, मुस्तफाबेनजीर (ले० इफ़तखार हुसैन), श्रीमती मजरी (ले० अब्बास अली), नूरानी मोती (ले० वही), नूरे-इस्लाम (ले० वही), शाही फ़रमान (ले० वही), देहली दरबार (नैय्यर अम्बालवी), मुस्तफा कमालपाशा (ले० वही), आलम-आरा (ले० वही), सुल्ताना डाकू (ले० वही), बंगाल का जादू (ले० वही), जहरे-इश्क (ले० वही), माशूक अरब (ले० वही), ईद का चाँद (ले० वही), महामारत (ले० बेताव), सीतावनवास (हथ), बनदेवी (हथ), सूरदास (हथ), आँस का नशा (हथ), इदरसमा (अमानत), जल्लाद आशिक (महशर अम्बालवी), दर्द ज़िगर (वही), मोहब्बत का फूल (वही), वावफ़ा कातिल (वही), रोमन दिलरवा (राहत मुरादावादी), नूर की पुतली (वही), चलता पुर्जा (वही), खूबसूरत बला (राहत मुरादावादी), अछूता दामन (वही), मशरकी हूर (वही), यहूदी की लड़की (वही), अमिम—राधेश्याम), मक्त प्रह्लाद (वही), परिवर्तन ( ) आदि-आदि।

आलफ्रेड और न्यू आलफ्रेड नाटक मंडलियों के सम्बन्ध में दो-एक बातों पर ध्यान आकर्षित करना अति आवश्यक है। डा० नामी ने अपने अप्रकाशित शोध ग्रंथ के अंग में 'पारसी नाटक कम्पनी' को आलफ्रेड नाटक मंडली की स्थापना के साथ मिलाकर आलफ्रेड मंडली को सन् १८५४ में स्थापित माना है और उसे आलफ्रेड नाटक मंडली सख्या १ का नाम दिया है। यह ठीक नहीं है। सन् १८५३ में पारसी नाटक मंडली की स्थापना हुई थी।<sup>११</sup> किन्नी-किमी ने सन् १८५३ के स्थान पर इसे १८५४ माना है। मभवतः इसी कारण डा० नामी ने भी १८५४ ही लिख लिया है। डा० घनजी पटेल ने स्पष्ट रूप में आलफ्रेड की स्थापना १८७१ में मानी है।<sup>१४</sup>

“गुजरातनी नाट्यगताब्दी महोत्सव स्मारक ग्रंथ” प्र० का० सन् १९५२ ई० में रमणीक श्रीपतराय देमाई का एक लेख है ‘गुजरात नाटक कम्पनियों की सूची’। इसमें भी आलफ्रेड नाटक मंडली की कई सूचनाएँ हैं। उनके आधार क्या-क्या हैं? कुछ पता नहीं चलता। परन्तु यह अवश्य है कि इन सूचनाओं से एक ग्रन्थ पैदा हो जाता है कि कौन-सा तथ्य ठीक है और कौन-सा गलत है।

यदि कुछ और प्रामाणिक सामग्री मिल सके तो इन झमेलों को स्पष्ट किया जा सकता है।

### नाटक उत्तेजक मण्डली (१८७६-९२)

विक्टोरिया नाटक मंडली के मंत्री पद से कर्खसद कावराजी ने इस्तीफा दे दिया। परन्तु नाटक जैसी कला की वृद्धि के लिए उनके मन में अमीम उत्साह था। अतएव सन् १८७५-७६ में, लगभग विक्टोरिया मंडली से पृथक् होने के छः वर्ष बाद, उन्होंने ‘नाटक उत्तेजक मंडली’ की स्थापना की। इसके मूल मालिक फरामजी गुस्तादजी दलाल (फलुघुस) थे।

मंडली की स्थापना में कई कारण काम कर रहे थे। पहली बात थी विक्टोरिया मंडली की मालिकी में परिवर्तन। दूसरी बात यह थी कि ग्राट रोड के ऊपर शंकर शेठ की नाटकशाला में खूब चहल-पहल थी और दर्शकों में नाटक देखने की लालसा तीव्रतर होती जा रही थी। तीसरी बात यह थी कि रंगमंच पर स्त्री अभिनेत्रियों का भाग लेना आरम्भ हो गया था और इस प्रथा का पर्याप्त विरोध था और चौथी बात यह थी कि यात्रिक दृश्यों की बहुलता ने नाट्य-कला को जादूगरी के खेलों में परिवर्तित कर दिया था। अधिकांश दर्शक इन

६३. पा० त० त०, पृ० २।

६४. वही, पृ० २०६।

आश्चर्य मरे दृश्यों को देखने के लिए आने लगे थे। अभिनय-कला की उत्कृष्टता की ओर उनका ध्यान नहीं जाना था। अतएव कैक्ससह कावराजी के मन में यह बात उठी कि नाट्य-कला और अभिनय-कला दोनों की सुरक्षा इसी में है कि ऐसी मंडली स्थापित की जाय जो उपरोक्त त्रुटियों से मुक्त हो। इसी कारण उन्होंने नाटक उत्तेजक मंडली की नाटकशाला भी पृथक् निर्मित कराई और उसका स्थान ग्रांट रोड न रखकर क्राफर्ड मारकेट के सामने का एक भूखण्ड निश्चित किया। परन्तु इस नाटकशाला के बनने से पहिले मंडली घांभी तालाब पर फ़रामजी कावसजी हाल में प्रत्येक सनिवार को अपना नाटक खेला करती थी।

मंडली के नाटकों की भाषा गुजराती थी। सर्वप्रथम नाटक जिसका अभिनय हुआ कावराजी का लिखा 'सुडो वच्चे सोपारी' (सरौते में मुपारी) खेला गया। मंडली को सबसे अधिक ख्याति 'हरिश्चन्द्र' नाटक द्वारा मिली। यह नाटक रणछोड़ भाई उदयराम का लिखा हुआ था और लगभग १०० रातों तक चला। जिन दिनों नाटक उत्तेजक मंडली 'हरिश्चन्द्र' नाटक खेल रही थी, उन दिनों एल्फिंस्टन नाटक मंडली शंकर सेठ की नाटकशाला में 'अलादीन' नाटक चला रही थी और दादी पटेल हैदराबाद की बेगमों के साथ इन्दर-समा में संलग्न थे।

'हरिश्चन्द्र' नाटक में भाग लेने वाली मंडली के भागीदार एवं अभिनेता सभी सम्मिलित थे। इनमें प्रमुख होरमसजी घनजी भाई मोदी (हरिश्चन्द्र), फ़रामजी गुस्तादजी दलाल (विश्वामित्र), और कावसजी गुरगोन (नक्षत्र) थे। सारामती का पार्ट अर्देगर हीरामाणिक करते थे।

'हरिश्चन्द्र' नाटक द्वारा मालिकों ने एक अच्छी घनराशि पैदा की। फ़रामजी कावसजी हाल तो केवल एक वर्ष में भाड़े पर लिया गया था। अतएव इस अवधि के समाप्त होते-होते, जैसा पहले कहा जा चुका है, मंडली ने क्राफर्ड मारकेट के सामने वाले मैदान में अपना 'एस्पेन्डे थियेटर' बनवा लिया। यही रणछोड़ भाई का दूसरा नाटक नल-दमयन्ती खेला गया। इस नाटक को देखने के लिए हिन्दुओं की बड़ी मग्नता नाटकशाला में आने लगी। स्त्रियों विशेष रूप में आती थी, अतएव उनके बच्चों के लिए मंडली ने पालने लगवा कर और कुछ नाँकर उनकी रगवाली के लिए मुक़र्रर कर स्त्रियों को उनकी चिन्ता में मुक्त कर दिया। यदि कोई बालक रोना तो दारुपाळ उसकी माँ को मंडी में जाकर भूचना दे देना और माँ वहाँ में आकर अपने बच्चे को चुप करा जाती।

कैससर का मन्तिष्क इन सभी योजनाओं में काम कर रहा था और मालिकों की जेबें धन से भरती जा रही थीं। परन्तु मालिक ऐसे नाशुकरे निकले कि अपनी कमाई का कोई भी भाग उन्होंने कावराजी को नहीं दिया।

नाटक मंडली १६ घरस तक निरंतर चलती रही। मंडली का एक आकर्षक छोकरा जो मुड़ी बच्चे सोपारी में मनीजेह नामक स्त्री का पार्ट करता था, उसे पहले जोरास्ट्रियन वालो ने छलवा लिया और पीछे वहाँ से वह विक्टोरिया नाटक मंडली में चला गया। इसका नाम मेहरवानजी पेस्तनजी मेहता था।

नाटक उत्तेजक मंडली का तीसरा नाटक 'फरीदून' था। यह वही नाटक था जो कैससर कावराजी ने दादी ठूठी की हिन्दी नाटक मंडली के लिए लिखा था। परन्तु दादी ठूठी उसका मूल्य नहीं चुका पाये थे इसलिए कावराजी ने कुछ हेरफेर करके उसे नाटक उत्तेजक मंडली को दे दिया। कुछ महीनों तक यह नाटक भी अच्छा चला।

इसके पश्चात् चौथा नाटक 'सीताहरण' खेला गया। इसके लेखक नरमदाशकर थे। नरमदाशकर स्वयं भी एक बड़े विख्यात अभिनेता थे। इस प्रसंग में एक अन्य 'सीताहरण' नाटक की याद आ गई जिसे दामोदर रतनजी शोमाणी ने लिखा था। यद्यपि इसका प्रकाशन १ अक्टूबर सन् १८८४ में हुआ था परन्तु नाटक में लेखक द्वारा दी गई सूचना के अनुसार—

"सन् १९३४ मा (१८७७ ई०) प्रसिद्ध पंडीत गटुलालजी धनस्यामजीनी देखरेख नीचे चालती नीतीदर्शक नाटक मंडलीअे आ नाटक रंगमूमी ऊपर भजवी बताव्यो हुतो।" अतएव स्पष्ट है कि नरमदाशकर के सामने एक मॉडल मौजूद था। क्योंकि नाटक उत्तेजक मंडली का सीताहरण सन् १८७० के बाद लिखा गया था। सीताहरण के संदर्भ में एक बात याद रखने की है। जिस समय राम और सीता प्रथम बार रंगमंच पर आये उसी समय एकदम सारी हिन्दू दर्शक मंडली अपनी अपनी सीटों से उठ खड़ी हुई और हाथ जोड़कर नमस्कार करने लगी। यह थी उस युग की धार्मिक भावना की अभिव्यंजना।

नाटक उत्तेजक मंडली ने पारसी और हिन्दू दोनों के आख्यानों को लेकर नाटक लिखवाये और अभिनीत किये। इन नाटकों में अधिकांश कावराजी के लिखे नाटक थे जिन्होंने हिन्दू कथाओं पर भी अपनी लेखनी चलाई यथा नदवन्नीसी, लवकुश आदि। सन् १८८३ ई० में कैससर ने एक नाटक 'निदाखान' लिखा। इसका आधार अंगरेजी लेखक शेरीडन का 'स्कूल ऑव स्कैण्डल'

था। परन्तु हममें तत्कालीन पारसी संसार का रंग दिया गया था। परिणाम यह रहा कि नाटक बड़ा सफल रहा और मंडली ने अच्छा पैसा कमाया। इस नाटक में एक पात्र 'नाजामायनसकोर' था जिसका पार्ट दाराशा नवरोजजी पटेल ने इतनी कुशलता से किया कि समाचारपत्रों तक में उसकी प्रशंसा छपी। इसी अभिनेता ने 'काला भैंड़ावाला' नामक एक पारसी संसारी नाटक में शीरोन का पार्ट करने में बड़ा कमाल दिखाया था। स्त्री-भूमिका में दाराशा पटेल को जो सफलता मिली वह इसी में मालूम पड़ती है कि नल-दमयन्ती में दमयन्ती, मुमुद्राहरण में मुमुद्रा, आवे डबलीस में डरीका और रस्तम-सोहगव में तहमीना की भूमिका को देखकर दर्शक मंडली अति संतुष्ट हुई।

नाटक उत्तेजक मंडली के कुछ प्रसिद्ध अभिनेता ये थे—

१. मनचरशाह रस्तम करामना
२. दोराबजी वर्जा
३. नवरोजजी दीतिया
४. मोराबजी रस्तमजी बाच्छा
५. पेसु हतसेना उर्फ पेसु डेडी

यद्यपि नाटक उत्तेजक मंडली लगभग पूरे १६ बरस तक चली परन्तु इस काल में कुछ उतार-चढ़ाव भी हुए। एक समय ऐसा भी आया कि करामजी गुस्तादजी दलाल अबैला ही मंडली का मालिक बन गया। अन्य भागीदार उसके कटु और तीव्र स्वभाव के कारण मंडली को छोड़कर पृथक् हो गए। ऐसी परिस्थिति में करामजी दलाल ने कैक्सस कावराजी को छोड़कर एक हिन्दू लेखक शोकर बापाजी श्रीलोकेंकर का सहारा पकड़ा। यह एक अच्छे गुजराती लेखक थे। बम्बई के हार्डवेयर में 'अनुवादक' थे। इनके लिखे हुए कुछ नाटकों का अभिनय नाटक उत्तेजक मंडली में हुआ यथा दमयन्ती स्वयंवर, विप्रमचरित्र याने मनीग्रहनों काँप, मुमुद्राहरण और चित्रसेन गांधर्व। कवि होने के कारण नाटकों के गायन भी लेखक स्वयं ही लिखता था।

इन दिनों दादी टूठी विक्टोरिया मंडली से पृथक् हो गए थे। अतएव करामजी ने किसी न किसी तरह उन्हें नाटक उत्तेजक मंडली में भागीदार बना लिया। अतएव मंडली में रिहर्सल राशि-कथन के तरीके से चलता था। धीरे-धीरे दादी टूठी ने उसे दिवंगत-व्यव में परिवर्तित कर लिया। गुजराती की अपेक्षा हिन्दुस्तानी के नाटक लिखवाने आरम्भ किए। उनके रिहर्सल भी शुरू हो गये। यह देखकर करामजी बड़ा नाराज हुए, परन्तु दादी टूठी ने

उसे अपने काबू में कर लिया और एक छोटी-सी भूमिका भी दे दी। इस नाटक का नाम था 'परिस्तान की परियाँ'। परन्तु यह नाटक निष्फल रहा। इस ओपेरा की असफलता से फरामजी बड़ा असंतुष्ट हो गया। परिणाम यह हुआ कि दोनों भागीदार प्यार हो गए। नाटक मंडली बिखर गई। मंडली का सारा सामान नानाभाई राणीना ने अपनी आलफ्रेड मंडली के लिए खरीद लिया।

जिस नाटक उत्तेजक मंडली के नाटक देखने के लिए गवर्नर आते, जिस मंडली के सहायक नगर के प्रख्यात गृहस्थ थे और जिसने अपूर्व ख्याति प्राप्त कर बम्बई में अपना डका बजाया, अन्त में उसका यह परिणाम हुआ और फरामजी गुस्तादजी दलाल अपने जीवन के नाटक अनुभव को लेकर शेर-बाजार में चला गया। उसने अपनी १६ बरस की मंडली को बेच दिया।

### एल्फिस्टन ड्रामेटिक क्लब

इस क्लब की स्थापना एल्फिस्टन कालेज में उसी के विद्यार्थियों द्वारा हुई थी। सन् १८६३ में जब कुवरजी सोरावजी नाज़र ने मेट्रिक्यूलेशन परीक्षा पास करके कालेज में प्रवेश किया तो उनके प्रयत्न से इस क्लब की नींव पड़ी। इस कार्य में उन्हें अपने कुछ सहपाठियों से भी सहायता मिली। इन सहयोगियों में दो का प्रमुख हाथ था—रंगून वाले डा० नसरवानजी नवरोजजी पारख और पूना में निवास करने वाले लेफ्टिनेंट कर्नल डा० धनजीशाह नवरोज-जी पारख। दोनों भाई भाई थे।

डा० धनजी भाई पटेल का कथन है—“कालेज जीवन में नाज़र को जो नाटक का चस्का लगा था वही धीमे-धीमे बढ़ता गया।” यह क्लब एक अमेच्योर्स कलाकारों का क्लब था जिसके प्रधान सदस्य थे—

१. लेफ्टिनेंट कर्नल धनजीशाह नवरोजजी पारख
२. कुवरजी सोरावजी नाज़र
३. धनजी सी० मास्टर (पालखीवाला)
४. भाणेशजी सुरती
५. पेस्तनजी नसरवानजी वाडिया
६. मेरवानजी नसरवानजी वाडिया
७. डी० एन० वाडिया
८. नसरवानजी नवरोजजी पारख
९. के० एच० कागा

उपरोक्त सभी पारसी युवक अव्यवसायी कलाकार, उच्च और कुलीन कुटुम्बों के दीपक थे तथा अपने-अपने व्यवसाय में व्यस्त थे। उन्हें रुपये-पैसे की चिंता न थी। नाटक के लिए जिस पोंगाक की आवश्यकता होती वह भी अपने व्यय से तैयार कराते थे। परन्तु इनका मुख्य उद्देश्य अंगरेजी नाटकों का अभिनय करना था। शेक्सपियर के नाटकों की ओर विशेष रुचि रहती थी। जहांगीर खाना ने इनके द्वारा अभिनीत नाटकों की मूची इस प्रकार दी है—

- |                              |                       |
|------------------------------|-----------------------|
| 1. Bengal Tiger.             | 2. Love's Quarrels    |
| 3. Living too fast.          | 4. Village Lawyer.    |
| 5. Mock Doctor.              | 6. Bombastes Furioso. |
| 7. Taming of the Shrew.      | 8. Thumping Legacy    |
| 9. Othello.                  | 10. Lying Vallet.     |
| 11. Illustrious Stranger.    | 12. Our Wife          |
| 13. Two Gentlemen of Verona. | 14. Sham Doctor.      |

अंगरेजी नाटकों के प्रस्तुतीकरण में उन दिनों Prologue (पूर्व कथन) अथवा Epilogue (पश्चात् कथन) का व्यवहार हुआ करता था। इन कथनों के लेखक और पाठक प्रायः नाजरजी या वाडिया-वंश ही हुआ करते थे। सन् १८६९ में एक समाचारपत्र में प्रकाशित विज्ञापन में लिखा था "An original Prologue composed by Mr. C. S. Nazir" दूसरी बार समाचार पत्र में प्रकाशित हुआ "An original Prologue by Mr. P. N. Wadia"

२४ मई सोमवार सन् १८६९ को महारानी विक्टोरिया के जन्मदिवस पर इस कव्व ने तीन घंटे की एक ट्रेजिडी का अभिनय किया था। उसके बाद Taming of the Shrew अभिनीत हुआ। सन् १८८९ में पेस्तनजी वाडिया ने, इसी कव्व की सरक्षता में, एक कॉमिडी का अभिनय नाबेल्टी थियेटर में किया था। इस अभिनय के दर्शनार्थ तत्कालीन राज्यपाल की पत्नी भी थियेटर में आई थी। उसकी समस्त आय काउन्टेस आफ इफ्रिलि फंड में दे दी गई। अभिनेताओं में लेफ्टिनेंट कर्नल पारख को नहीं सुलाया जा सकता। Merchant of Venice में पॉनिया, और Honey Moon में जमोरा

का अभिनय पारख ने इस कुशलता से किया था कि वरसों तक दर्शक उन्हें स्मरण करते रहे ।

कब्र उत्तरोत्तर बढ़ता जा रहा था। उसमें नये सदस्यों का भी प्रवेश रहता था । अतएव धीरे-धीरे यह क्लब अव्यवसायी न रहकर व्यवसायी बन गया और कुंवरजी नाजर इसके मालिक बन गए। नया क्लब 'एल्फिस्टन नाटक मंडली' के नाम से प्रसिद्ध हुआ और मूल क्लब का नाम 'जूना एल्फिस्टन क्लब' पड़ गया। 'जूना एल्फिस्टन क्लब' के गति-संचालक वाडिया-बधु बने।

एल्फिस्टन नाटक मंडली ने व्यावसायिक नाटक मंडली का रूप धारण कर लिया। पहले इसमें गुजराती के नाटकों का अभिनय हुआ और बाद में यह उर्दू नाटक भी खेलने लगी । जैसा पहले कहा जा चुका है, इसके मालिक कुंवरजी नाजर बने।

गुजराती नाटकों में उल्लेखनीय एक नाटक 'अलाउद्दीन अने जादुई फ़ानस' था, जो फ़रामजी सोरावजी मरूचा का लिखा हुआ था । इस नाटक में अनेको यात्रिक दृश्य दिखाये गये थे । स्वयं कथानक ही चमत्कारपूर्ण था । दर्शक ऐसे अद्भुत दृश्यों पर बड़े प्रसन्न होते थे । इसमें अभिनय-कला कुशल कलाकार धनजी भाई सी. मास्टर थे ।

एक अन्य नाटक, जिसे कुंवरजी [नाजर ने मंडली में अभिनीत कराया, 'इन्दर-समा' था । इन्दर-समा, जैसा विदित है, पद्यबद्ध नाटक (ओपेरा) है । सवादों के बीच में कथानक को जोड़ने के लिए जो वाक्य 'आवश्यक हुए हैं' उन्हें भी पद्य में ही लिखा गया है । मूल प्रति का खो पता नहीं चलता परन्तु बिकटोरिया नाटक मंडली में जो इन्दर-समा खेली गई थी उसे एक उर्दू कवि ने तैयार किया था । परन्तु एल्फिस्टन की इन्दर-समा तक, संभवतः, उर्दू मुशियाँ का प्रवेश पारसी नाटक मंडलियों में नहीं हुआ था । अस्तु ! इस अभिनय की विशेषता यह थी कि गानेवाली परी जैसे रंग की पोशाक पहन कर रंगमंच पर प्रवेश करती थी, इन्दर की सारी समा में वही रंग दिखाई देता था । इस नाटक में नायक गुलफ़ाम का पार्ट नसरवानजी नवरोजजी पारख ने और नायिका सज्जगरी का पार्ट श्यावक्ष रस्तम जी मास्टर ने किया था । 'बुमरो-सीरीन' नाटक में 'शीरी' का पार्ट करने वाले खुर्रसेदजी बेहरामजी हाथीराम राजा इंदर बने थे । यह मालूम नहीं पड़ता कि नाटक उर्दू में खेला गया या गुजराती में ।

तीसरा अभिनीत नाटक 'मुलेमानी शमशीर उर्फ़ निरदोष नूरानो' था जिसके लेखक नसरवानजी नवरोजजी पारख थे । यह पाँच अंकों का नाटक



था और नूरानी का पार्ट पेस्तनजी नामक अभिनेता ने किया था, जिसको लोगो ने इनका पसंद किया कि अभिनेता का नाम ही 'पेस्तन नूरानी' रख दिया। नाटक में एक प्रहसन भी खेला जाता था जिसका शीर्षक था 'आस्मान चल्ली' (गौरेया पक्षी)। यह पार्ट नसरवानजी एदलजी वाछा करते थे। नायिका का पार्ट जमशेदजी फरामजी भादन किया करते थे।

सन् १८७४ में नसरवानजी पारख के दूसरे नाटक 'फलकसूर-मल्लीम' का अभिनय किया गया। यह अभिनय शकरसेठ की नाट्यशाला में हुआ। यह गुजराती नाटक था।

पाँचवाँ नाटक खुरशेदजी वमनजी फरामरोज प्रणीत 'पाकदामन गुलनार' था। अब की बार नसरवानजी पारख ने गुलनार का पार्ट किया था और श्यावक्ष मास्तर एक नन्ही परो के रूप में रंगमंच पर आये थे। नाटक गुजराती में था और बड़ा सकल रहा था। श्यावक्ष मास्तर ने इसमें एक गाना गाया था जो उन दिनों घर-घर में गाया जाने लगा था। उसकी पक्ति इस प्रकार थी—

सबर रे सबूरी, तुं पकड़ गुलनार,

साँच मनने, ख्याल करो, खूननी कटार ॥

जिस समय एल्फिस्टन ड्रामेटिक क्लब यह धूम मचा रहा था, उस समय नाज़र जी विक्टोरिया नाटक मंडली और एल्फिस्टन क्लब दोनों के मालिक थे। परन्तु एक दिन उनके मन में आया कि विक्टोरिया मंडली से वह पृथक् हो जाये तो अच्छा है। अतएव उन्होंने अभिनेताओं की एक सभा आमंत्रित की और जैसे-जैसे विक्टोरिया मंडली खुरशेदजी बालीवाला, फरामजी अपु, डोनामाई मंगोल और घनजी भाई घडियाली को सुपुर्द कर दी। स्वयं केवल एल्फिस्टन नाटक मंडली, जिसमें एल्फिस्टन ड्रामेटिक क्लब पहले से ही विलीन हो चुका था, के मालिक बने।

इस पृथक्करण के पश्चात् एल्फिस्टन मंडली में उनके साथ नसरवानजी नवरोजजी पारख (बाद में डाक्टर), जमशेदजी भादन, फरामजी सकलात तथा नसरवानजी वाछा आदि थे। इनमें भी नसरवानजी पारख प्रायः सभी नाटको में प्रमुख अभिनेता रहते थे। डा० पारख का कष्ट बड़ा मधुर था। वह इन सफल और आकर्षक अभिनेता थे कि अन्य मंडलियों वाले भी उनकी नकल करते थे। यहाँ तक कहा जाता है कि कावमजी खटाऊ एवं खवाता भी उनकी अभिनय कला के अनुगामी थे। परन्तु दादामाई १९११ की के अभिनय में सहमन न थे। १९११ की के अभिनेता की

अनुकूलि से रोका करते थे। सन् १८७४ में जब नाज़र जी विक्टोरिया मंडली को लेकर उत्तर भारत की प्रवास यात्रा पर निकले तो एल्फिंस्टन मंडली का डिरेक्टर दादाभाई ठूठी को ही बनाकर गये, परन्तु इस समय तक डा० नसरवानजी पारख मंडली से पृथक् होकर अपने घरे में लग चुके थे।

दादाभाई ठूठी ने निर्देशक बनने पर एदलजी खोरो का पल्ला पकड़ लिया। उनसे एक नया नाटक लिखवाया जिसका नाम था 'सितमगर'। सितमगर का पार्ट स्वयं दादाभाई ठूठी ने किया था। यह भी मुजराती नाटक था। इसकी वेशभूषा और वातावरण सभी ईरानी था। नाटक के अभिनेताओं में मास्टर रतनजी नवरोजजी भीनवाण, मरवानजी मुघी और रतनजी ठूठी तीनों ने विशेष प्रसिद्धि प्राप्त की थी। लुटेरों के सरदार का पार्ट करते हुए दादी ठूठी ने एक गीत गाया था—

दर घाले हाते दीलमां नोयी लो,  
मंजल दीठ हरगम जो जो—  
जीब लई नवकीज नाठो छे,  
चीन पर फुदी गयो छे,  
होयां कोई नवकी आयो छे,  
घताबो हमने छोरु ॥ वगैरह

अन्त में अनेकों एतार-वढ़ाव के पदवात् एल्फिंस्टन मंडली कलकत्ते के जमशेदजी फारमजी मादन के हाथ में चली गई। मादन ने मंडली को यथा संभव चलाऊ रखा; नये अभिनेताओं को दाखिल किया।

इस मंडली द्वारा अभिनीत किसी उर्दू अथवा हिन्दी नाटक का पता नहीं चलता।

## पारसी नाटक मंडली (प्रथम)

सन् १८५४ में निकली विज्ञप्ति के अनुसार 'हिन्दू-ड्रामेटिक कोर' पहली नाटक मंडली थी जिसने नाटक अभिनय आरम्भ किया और जिसकी स्थापना सन् १८५३ में हुई थी। उसी वर्ष एक 'पारसी ड्रामेटिक कोर' की स्थापना भी हुई। घनजी पटेल का कहना है—

"....मुंभईमां पारसीओजे ई० स० १८५३ ना अक्टूबर महीना मां नाटक करवानु काम पहले बहेलुं शरु कीधु हतुं, अने ते शरु करनार पण पारसी-ओज हता। अ मंडले पोतानी पोतानी कलवनु नाम 'पारसी नाटक मंडली' थाप्यु हतुं

अने अं मंडलीनो ते बसतनो मालिक जेक चटपटया खवासनो पारसी हतो ।”<sup>१६</sup>

पारसी नाटक मंडली की स्थापना पेस्तनजी घनजीमाई मास्तर के घर में हुई थी और पेस्तनजी स्वयं एक अभिनेता होने के नाते उसमें सम्मिलित हुए थे। स्थापना के समय जिन अभिनेताओं ने इसमें भाग लिया और भागीदारी भी रखी, वे थे पेस्तनजी मास्तर, नानाभाई हस्तमजी राणीना, दादाभाई बेलिअट, मनचरेसाह बे० मेहरहोमजी, मोखाजी ख० मुस, कावमजी हो० बिलिमोरिया (डाक्टर), हस्तमजी हो० हाथीराम (डाक्टर), तथा कावसजी नसरवानजी कोहोदारु जो पीछे से कावसजी गुरमीन के नाम से प्रसिद्ध हुए। यह बिलिमोरिया नाटक मंडली की भागीदारी में भी सम्मिलित थे।

स्थापना के साथ ही साथ मंडली को सुचारु रूप से चलाने के लिए एक प्रबंधक समिति भी बनाई गई। इस समिति में बड़े-बड़े गण्यमान्य पारसी गृहस्थों को सम्मिलित किया गया। इसके सदस्य थे—प्रोफेसर दादाभाई नवरोजी, खरशेदजी न० कामा, अरदेशर फ़० मुस, जहाँगीर बरजोरजी बाछा तथा डा० भाऊदाजी। डा० भाऊदाजी महाराष्ट्री होते हुए भी नाटक-कला के शीघ्रिण और बड़े मददगार व्यक्ति थे।

डा० डी० जी० व्यास के मतानुसार इस मंडली का सबसे पहला नाटक एदलजी खोरी कृत ‘हस्तम अने सोराव’ (१८७०) था<sup>१७</sup> शमाबक्ष दारानाह शरीफ ने भी इसी नाटक को सर्वप्रथम नाटक बताया है।<sup>१८</sup>

सन् १८५५ के रास्तगोत्फार पत्र से पता चलता है कि उक्त सन में इस मंडली द्वारा ‘फरेदून’ नामक नाटक का अभिनय किया गया था और साथ में ‘जठाऊगीर मुरती’ नाम का प्रहसन भी खेला गया था। विज्ञापन इस प्रकार था—

### पारसी नाटक

पेटरोआर्टिक कंडना क्रायेदा साह

पारसी नाटक मंडली सरवे खासो आमना सेवा में जरज करे छे,  
के तेओ पोतानो १२मो बारनो नाटक, तारीख २७मो

१६. पा० त० त०, पृ० २ ।

१७. गुजराती नाट्य परिषद्, अस्तूबर सन् १९५६, पृ० ५ ।

१८. पुराणो पारसी नाटक सखी, पृ० १६ ।

फ़ेवरवारी अने बार भोम दीसे, गरांट रोड ऊपरना  
तमाशाना घरमां नीचे जणावेला खेल करी बतावशे ।

पादशाह फ़रेदूननु दास्तान

अने साथे

ऊठाऊगोर सुरती नामनो रमजी फारस ।”

इस मंडली के विषय में जो विचारणीय बात है वह यह कि इसका कोई सम्बन्ध ‘पारसी ड्रामेटिक कोर’ में था या नहीं? इसका उत्तर कहीं भी स्पष्ट रूप से नहीं मिलता। एक अन्य बात यह भी स्मरणीय है कि विक्टोरिया नाटक मंडली में अभिनीत ‘फ़रेदून’ नाटक जिसे कैक्ससद कावराजी ने लिखा था पारसी नाटक मंडली के ‘फ़रेदून’ से भिन्न था।

‘सोराब-रम्तम’ के अतिरिक्त इसमें ‘रुस्तम जावुली’ और ‘रुस्तम एकदस्त’ नामक नाटकों का अभिनय भी हुआ था।

अन्य मूत्रों से पता चलता है कि सन् १८५६ में यह मंडली बंद पड़ी थी।

## पारसी नाटक मंडली (द्वितीय)

विक्टोरिया नाटक मंडली जब नये पाँच भागीदारों के हिस्से में आई तो उन्होंने मंडली को बाहर यात्रा पर ले जाने का विचार किया। विक्टोरिया मंडली के बाहर जाने पर विक्टोरिया थियेटर खाली हो गया। इस स्थिति को देखकर घनजीभाई पटेल के शब्दों में—

“नाटकनी सामे संबंध राखता खेलाड़ीओ, अने साहसीक जवानोमाथी थोडाक आगेवानोअे गोठवणकरी के शनीवारनी रलीयामरखी रातो, जे नाटक करी कमावनी मौमम हती, ते जती मुकवी नही जोइअे। तेओअे साथे बेसी लाबी टुंकी वलीलो कीधी, अने थोडाक चटपटीया जख्योस्ती भाई ओ अे, अेक नबुं नाटक मंडल ऊधुं कीधुं, अने ते ने ‘धी पारसी नाटक मंडली’ अबु नाम आप्यु हतुं।”

अतएव इस द्वितीय पारसी नाटक मंडली का कोई भी सम्बन्ध, एक ही नाम होने के अनिरिक्त, प्रथम पारसी नाटक मंडली से नहीं था। इस द्वितीय पारसी नाटक मंडली ने विक्टोरिया थियेटर में अपना काम आरम्भ किया। कहा जाता है कि यह मंडली आरम्भ में धेतनभोगी अभिनेताओं की मंडली नहीं थी। कुछ तीन-चार महानुभावों ने मिलकर इसकी स्थापना कर ली थी। इनमें फरामजी दादा-भाई अण्णु का छोटा भाई दीनशाह दादाभाई अण्णु प्रमुख था। उसने अपनी मृदुवाणी और चातुर्य में कुछ लोगों को एकत्रित कर लिया। इन लोगों में कुछ

तीन-दो दर्जों के अभिनेता और कुछ रंगमंच पर आने के इच्छुक पारसी लोग सम्मिलित थे।

विक्टोरिया मंडली बम्बई से बाहर चली ही गई थी, अतएव इस मंडली के सदस्यों ने परस्पर निर्णय किया कि स्त्री अभिनेत्रियों को रंगमंच पर लाना चाहिए। निर्णय के अनुसार पहली अभिनेत्री "लतीफा बेगम" थी। उसे इन्द्रसभा नाटक में रंगमंच पर उतारा गया। अभिनय-कला की दृष्टि से लतीफा में कुछ ज्ञान न था परन्तु नाचने-गाने में बूझल थी। प्रकृति ने उसके स्वर में मिठास और पग-चालन में अद्भुत शक्ति प्रदान की थी। हाव-भाव में निपुण थी ही अतएव दर्शकों पर प्रभाव डालनेवाली स्त्री थी। आश्चर्य की बात यह हुई कि इन्द्रसभा में अभिनय करने के पश्चात् जिस रूप में वह नैपथ्य में गई उसी रूप में एक पारसी अपना ओवर-कोट उस पर डालकर और विक्टोरिया गाड़ी में बिठाकर, पीछे के दरवाजे से अपने घर ले गया। कन्नड़ों मानिकों का साहस नहीं हुआ कि इस झगड़े में पड़ते। लतीफा के इस प्रकार चले जाने पर, स्त्रियों का रंगमंच पर प्रवेश रुका नहीं। बैसे अलवारों में इस सम्बन्ध की बड़ी चर्चा चली और अविशेष जनता ने अभिनेत्रियों के आगमन को पसन्द नहीं किया। स्वयं कैवसर कावराजी भी इस नीति के विरोधी थे।

लतीफा बेगम के जाने के थोड़े से महीनों के बाद अमीरजान और मोती-जान नाम की दो पंजाबी बहनें पुनः नाटक मंडली में प्रवेश पा गईं। अमीरजान सूफ़ी रंगन की गजलों के गाने में बड़ी सिद्धहस्त थी। अनेकों मुसलमान उनके गुण पर मोहित हो उससे मिलने के इच्छुक रहते थे। जिस दिन से ये दोनों बहनें मंडली में आईं मंडली के धन का बृहस्पति बँठ गया परन्तु एक बात ऐसी बनो कि उसके कारण पारसी नाटक मंडली की आधी छुट्टी हो गई और दोनों बहनों में से अमीरजान के साथ एक मुसलमान ने विवाह कर अपने घर में बँठा लिया और मोतीजान को लेकर अमीरजान मंडली छोड़कर चली गई। अब पारसी नाटक मंडली की पतवार मग हो गई।

उस समय इस पारसी नाटक मंडली में निम्न अभिनेता कार्य करते थे—

१. नवरोजी दो० मजगाववाला उर्फ दीवीजा,
२. कावसजी मिस्तरी उर्फ काठ हाडो
३. धनजीमाई फ़ोटोग्राफ़र उर्फ धनजी लावो
४. माणिकजी मिस्त्री उर्फ माकू धानसाख
५. पेनु पोखराज
६. खगुल जेक

७. दादाभाई मेहता उर्फ दादीबा

८. दीनशा दादाभाई अप्पु

९. बापु ठग्दरी

१०. मोवेद येहरीयारजी

११. कूवरजी बुचीआ (मालेक तत्काल लदन होटल)

इनके अतिरिक्त एक पारसी मिकेनिक मिस्त्री और एक पेंटर भी सम्मिलित थे।

इस नाटक मंडली ने बाहरी सफर भी किया था। भरोच जाने का पता कुछ स्थानों से मिलता है। पारसी नाटक मंडली के प्रसिद्ध नाटक थे—‘इदर-समा’, ‘लैला-मजनू’, ‘बेनजीर-वदरेमुनीर’, ‘पद्यावत’, ‘शकुन्तला’, ‘जहाँगीर-शाह-गौहर’, ‘छैलवटाऊ-मोहनारानी’। ये सभी नाटक ‘आराम’ कवि के बनाये हैं, पद्यबद्ध हैं और उस समय के प्रसिद्ध नाटक हैं जिन्हें अनेकों मंडलियाँ खेला करती थीं, क्योंकि छात्रों के सर्वाधिकार सुरक्षित होते हुए भी कोई उमकी परवाह नहीं करता था।

यह दूसरी पारसी मंडली कब भंग हुई, विशेष पता नहीं चलता।

## दो पारसी नाटक मंडली (तृतीय)

दादी टूठी की ‘मुवाई नाटक मंडली’ के भंग होने पर नवानु मजगाँवाला, दोराब बंजा तथा दीनशा अप्पु एवं फरानजी अप्पु ने इसकी स्थापना की। नाम पुराना था परन्तु इसके मालिक नये थे। बड़े उत्साह के साथ पुराने मंडली का ख़दर हुआ और इसमें भ्रंश नहीं कि अपने समय में यह पर्याप्त प्रसिद्धि पाने में फलीभूत भी हुई। इन्हें भागीदारों की मंडली भी कहा जाता है।

यह दुर्भाग्य की बात है कि पारसी नाटक मंडली (तृतीय) का विग्रह विवेचन और उसके द्वारा अभिनीत नाटकों का वर्णन प्राप्त नहीं होता। घनजी भाई पटेल भी इस मंडली के कृत्यों से अधिक परिचित नहीं प्रतीत होते। उन्होंने इस मंडली के प्रसंग में दादाभाई मिस्त्री की अभिनयकला का बड़ी रूचि से वर्णन किया है और बताया है कि दादी मिस्त्री ने कितनी कुशलता से पेन्सनजी काव-सजी मंजाणा लिखित ‘शाहजादा एरिच’ में शाहजादा तुघो का पार्ट किया था। दादी मिस्त्री को गाने का भी शौक था और उन्होंने वाक्यापदां किमी उस्ताद में संगीत की शिक्षा प्राप्त की थी। ‘जहाबखा अने गुररग़सार’ में उन्होंने औरत का पार्ट किया। यह एक देवणी स्त्री की भूमिका थी।

गसरवानजी वीरजी भी पारसी नाटक मंडली के एक महान् कलाकार थे।

तीनरे दर्जे के अभिनेता और कुछ रंगमंच पर आने के इच्छुक पारसी लोग सम्मिलित थे।

विक्टोरिया मंडली बम्बई से बाहर चली ही गई थी, अतएव इस मंडली के सदस्यों ने परस्पर निर्णय किया कि स्त्री अभिनेत्रियों को रंगमंच पर लाना चाहिए। निर्णय के अनुसार पहली अभिनेत्री "लतीफा बेगम" थी। उसे इन्द्रसमा नाटक में रंगमंच पर उतारा गया। अभिनय-कला की दृष्टि से लतीफा में कुछ ज्ञान न था परन्तु नाचने-गाने में कुशल थी। प्रकृति ने उसके स्वर में मिठास और पग-चालन में अद्भुत शक्ति प्रदान की थी। हाव-भाव में निपुण थी ही अतएव दर्शकों पर प्रभाव डालनेवाली स्त्री थी। आश्चर्य की बात यह हुई कि इन्द्र-समा में अभिनय करने के पदचातु जिस रूप में वह नेपथ्य में गई उसी रूप में एक पारसी अपना ओवर-कोट उस पर डालकर और विक्टोरिया गाड़ी में बिठाकर, पीछे के दरवाजे में अपने घर ले गया। कम्पनी मालिकों का साहस नहीं हुआ कि इस झगड़े में पड़ते। लतीफा के इस प्रकार चले जाने पर, स्त्रियों का रंगमंच पर प्रवेश रुका नहीं। वैसे अखबारों में इस सम्बन्ध की बड़ी चर्चा चली और अधिकांश जनता ने अभिनेत्रियों के आगमन को पसन्द नहीं किया। स्वयं कैलसरा कावराजी भी इस नीति के विरोधी थे।

लतीफा बेगम के जाने के थोड़े से महीनों के बाद अमीरजान और मोती-जान नाम की दो पंजाबी बहने पुनः नाटक मंडली में प्रवेश पा गईं। अमीरजान सूफी रंगत की गजलों के गाने में बड़ी सिद्धहस्त थी। अनेकों मुसलमान उनके गुण पर मोहित हुए उससे मिलने के इच्छुक रहते थे। जिस दिन से ये दोनों बहनें मंडली में आई मंडली के धन का बृहस्पति बैठ गया परन्तु एक बात ऐसी घनी कि उसके कारण पारसी नाटक मंडली की आधी छुट्टी हो गई और दोनों बहनों में से अमीरजान के साथ एक मुसलमान ने विवाह कर अपने घर में ठेठा लिया और मोतीजान को लेकर अमीरजान मंडली छोड़कर चली गई। अब पारसी नाटक मंडली की पतवार भग हो गई।

उस समय दस पारसी नाटक मंडली में निम्न अभिनेता कार्य करते थे—

१. नररोजी दो० भजगाववाला उर्फ दीतीआ.

२. कावमजी मिस्त्री उर्फ काउ हांडो

३. धनजीभाई फोटोयाफर उर्फ धनजी लांबो

४. माणेरजी मिस्त्री उर्फ मानु धानसात

५. पेसु पोवरराज

६. गगर मेक

७. दादाभाई मेहता उर्फ दादीबा

८. दीनशा दादाभाई अप्पु

९. चापु ढगढरी

१०. मोवेद मेहरोबाखजी

११. वृथरजी वृथीआ (मालिक तत्काल लंदन होटल)

इनके अतिरिक्त एक पारसी मिनेनिक मिस्तरी और एक पेंटर भी सम्मिलित थे।

इन नाटक मंडली ने बाहरी सफ़र भी किया था। भरोच जाने का पता कुछ स्थानों से मिलता है। पारसी नाटक मंडली के प्रसिद्ध नाटक थे—‘इदर-समा’, ‘लैला-मजनू’, ‘बेनज़ीर-यदरेमुनीर’, ‘पद्मावत’, ‘शकुन्तला’, ‘जहाँगीर-शाह-ग़ाँहर’, ‘छैलबटाऊ-मोहनारानी’। ये सभी नाटक ‘आराम’ कवि के बनाये हैं, पद्यद्वय है और उस समय के प्रसिद्ध नाटक है जिन्हें अनेको मंडलियाँ खेला करती थी, क्योंकि छात्रों के सर्वाधिकार सुगम होते हुए भी कोई उसकी परवाह नहीं करता था।

यह दूसरी पारसी मंडली कब भंग हुई, विशेष पता नहीं चलता।

## दो पारसी नाटक मंडली (तृतीय)

दादी ठूठी की ‘मुवई नाटक मंडली’ के भंग होने पर नवल्लु मजगाँववाला, दोराव यजा तथा दीनशा अप्पु एवं फरानजी अप्पु ने इसकी स्थापना की। नाम पुराना था परन्तु इसके मालिक नये थे। बड़े उत्साह के साथ पुरातन ‘मंडली’ का उद्धार हुआ और इसमें संदेह नहीं कि अपने समय में यह पर्याप्त प्रसिद्धि पाने में फलीभूत भी हुई। इसे भागीदारों की मंडली भी कहा जाता है।

यह दुर्भाग्य की बात है कि पारसी नाटक मंडली (तृतीय) का विशद विवेचन और उसके द्वारा अभिनीत नाटकों का वर्णन प्राप्त नहीं होता। धनजी भाई पटेल भी इस मंडली के कृत्यों में अधिक परिचित नहीं प्रतीत होते। उन्होंने इस मंडली के प्रसंग में दादाभाई मिस्तरी की अभिनयकला का बड़ी तृप्ति से वर्णन किया है और बताया है कि दादी मिस्तरी ने कितनी बुजालता से पेन्शनजी काव-सजी मजाणा लिखित ‘शाहजादा एरिब’ में शाहजादा तुशो का पार्ट किया था। दादी मिस्तरी को गाने का भी शौक था और उन्होंने वाक्यायदा किसी उस्ताद से संगीत की शिक्षा प्राप्त की थी। ‘जहाँबट्टा अने गुलरखसार’ में उन्होंने औरत का पार्ट किया। यह एक देवणी स्त्री की भूमिका थी।

नसरवानजी वीरजी भी पारसी नाटक मंडली के एक महान् कलाकार थे।



इस मंडली के दो नाटककार भी बड़े प्रसिद्ध हुए हैं—बमनजी न० कावराजी और जेहांगीर नशरवानजी पटेल। पटेल का निरुद्ध 'फांकटो फ्रीतुरो' खूब प्रसिद्ध हुआ।

पारसी नाटक मंडली (१) ने सन् १८९८ में श्रीलंका की यात्रा भी की थी और वहाँ निम्नलिखित नाटकों का अभिनय किया था—

- |                              |                  |
|------------------------------|------------------|
| (१) अश्वदीन                  | (२) इन्दरसभा     |
| (३) मुसलहमीना                | (४) सुदादाद      |
| (५) क्रमरत्नजमा और नादोरा]   | (६) गुलमनोवर     |
| (७) गुलरत्नसार               | (८) गुलबकाबली    |
| (९) गुलिस्ताने खानदाने हामान | (१०) गोंपीचंद    |
| (११) चन्नावकाबली             | (१२) जेहांगीरशाह |
| (१३) तबशीले किम्मत           | (१४) दाउचाउ      |
| (१५) बहारें परिस्तान इश्क    | (१६) लैलामजनू    |
| (१७) जुलमबहानी               |                  |

मंडली के भागीदार फरामजी दादामाई अण्णु बम्बई में परलोक सिधार गये और उनके भाई दीनशाह अण्णु मद्रास की यात्रा में स्वर्गवासी हुए। परिणाम यह हुआ कि मंडली की समस्त सामग्री, नाटकों सहित, कलकत्ते के जे० एफ० भादव को कंपनी ने खरीद ली और पारसी नाटक मंडली समाप्त हो गई।

'कसीटी', 'टुस्तभारा', 'अमृत' (बेताब लिखित) तथा 'आजमशाह' नाटकों का अभिनय भी इसी मंडली में हुआ था।

### शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी

थोड़े से मीजवानों ने अपनी भागीदारी में यह कम्पनी सन् १८७६ में स्थापित की। इन्होंने निश्चय किया कि गुजराती भाषा में शेक्सपियर के नाटकों को लिखाकर उनका अभिनय शेक्सपियर कालीन वेशभूषा में ही किया जाय। इन अभिनेताओं में कुछ मेट्रिकुलेट थे और कुछ एफ० ए० के विद्यार्थी थे। उन्होंने कुछ अन्य नौकरी-चाकरी तथा वाणिज्य-व्यवसाय में लगे हुए लोगों को भी एकत्रित कर लिया। इस कम्पनी के मालिक मनचेरसा नवरोजी मेहता था। अब इन्हें एक नाटक लेखक की आवश्यकता पड़ी। प्रसिद्ध लेखक एदलजी खोरी और कैसनर कावराजी पहिले से ही बिकटोरिया एवं जोरास्ट्रियन नाटक मंडलियों से सन्नद्ध थे अतएव उनके पास जाकर प्रार्थना करने का साहस न पड़ा। अतः एक नये नाटक लेखक की खोज का आरम्भ हुआ और डोसामाई फरामजी राडेलिया

के रूप में वह उन्हें प्राप्त हो गया। डोसाभाई ने शेक्सपियर का एक नाटक लिखने का वायदा कर लिया।

अखिर बड़ी कठिनाता से डोसाभाई ने रोमियो जूलियट लिखकर दिया। परन्तु बाद में पता चला कि वही नाटक सन् १८५८ में 'स्टूडेंट्स अमेच्योर क्लब' में खेला जा चुका था। परन्तु लेखक का नाम पता नहीं चला था। नाटक के अच्छा होने की प्रशंसा "पारसी मित्र" ने [स्थान-स्थान पर की थी। डोसाभाई ने एक बुद्धिमानो यह की कि नाटक में अपना पूरा नाम नहीं ज्ञापित होने दिया। उसके स्थान पर 'डेल्टा' (Delta) उपनाम प्रकाशित किया।

रोमियो जूलियट का अभिनय डिरैक्टर हीरजी खंवाता के निर्देशन में किया गया। इसमें रोमियो की भूमिका होरमसजी जमशेदजी आटिया ने की थी। उनके हाव-भाव और अभिनय की दृढ़-छत्र देखकर दर्शक बड़े चकित हो जाते थे। दो-तीन बार इस नाटक को खेलने के उपरांत शेक्सपियर कम्पनी शांति की गोद में जा पड़ी। मंडली का साज-सामान लेकर भालिक अपने घर चला गया और अभिनेता किसी नई कम्पनी में जाने अथवा कोई अन्य कम्पनी खोलने के विचार में लग गये।

एक महान विचार मन में उठा, कुछ कार्यान्वित हुआ और अन्त में समाप्त हो गया।

## दी शाहे आलम नाटक मंडली

इसके स्थापक दोराबजी हस्तमजी घामर थे। इनके मन में आया कि ऐसी नाटक मंडली हो जो अपने नाम में कोई दूसरी के समान न हो। दादी पटेल ने अपनी नाटक मंडली का नाम रानी विक्टोरिया के नाम पर रखा था। इन्होंने हिंदुस्तान के ग़ज़नवाह के नाम पर अपनी मंडली का नाम रखा। एल्फिस्टन पिपेटर को अपने नाटकों को खेलने के लिए चुना। दादी पटेल डोलु घामर को एक 'इलाही बागी' कहा करते थे। डोलु घामर के भाई सोहराब घामर ने अपने भाई की बड़ी सहायता की।

पहला खेल 'जाने आलम और अंजुमन आरा' नाम से उर्दू में लिखा गया और अभिनीत हुआ। जाने आलम का पार्ट स्वयं डोलु घामर ने किया। अपना साज-सामान डोलु घामर ने स्वयं किया था और इतना अच्छा था कि लोगों को भ्रम हो गया कि जाने आलम का पार्ट दादी पटेल स्वयं करने आए हों। परन्तु खेलने और चलने पर सारा भेद खुल गया। दूसरे खेल का नाम बड़ा विचित्र रखा गया। उसका नाम था—

हम मंडली के दो नाट्यकार भी वड़े प्रसिद्ध हुए हैं—वमनजी न० कावराजी और जेहामीर नगरवानजी पटेल। पटेल का लिखा 'फाकटो क्रीतुरो' खूब प्रसिद्ध हुआ।

पारसी नाटक मंडली (?) ने सन् १८९८ में श्रीलंका की यात्रा भी की थी और वहाँ निम्नलिखित नाटकों का अभिनय किया था—

- |                           |                 |
|---------------------------|-----------------|
| (१) अन्नादीन              | (२) इन्दरमत्ता  |
| (३) गुलशहमीना             | (४) लुदादाद     |
| (५) कमरुज्जमा और नादोरा]  | (६) गुलशनोवर    |
| (७) गुलरज्जमार            | (८) गुलशकावली   |
| (९) गुलशाने खानदाने हामान | (१०) गोपीचंद    |
| (११) चन्नावरावली          | (१२) जेहामीरसाह |
| (१३) तबदीले किस्मन        | (१४) दाउचाउ     |
| (१५) बहारे परिस्नान इस्क  | (१६) खैलामजनु   |
| (१७) जुम्मेवहसी           |                 |

मंडली के मार्गोदार फरामजी दादाभाई अण्णु बम्बई में परलोक सिधार गये और उनके भाई दीनसाह अण्णु मद्रास की यात्रा में स्वर्गवासी हुए। परिणाम यह हुआ कि मंडली की समस्त नामश्री, नाटकों सहित, कलरत्त के जे० एफ० सादन को कनूनी ने खरीद ली और पारसी नाटक मंडली समाप्त हो गई। 'कखीडी', 'हूमजारा', 'अमून' (बेताब लिखित) तथा 'आदमसाह' नाटकों का अभिनय भी इसी मंडली में हुआ था।

### शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी

पॉइ में नौजवानों ने अपनी मार्गोदारी में यह कम्पनी सन् १८७६ में स्थापित की। इन्होंने निश्चय किया कि गुजराती भाषा में शेक्सपियर के नाटकों को निम्नतर उनका अभिनय शेक्सपियर कालीन बेसमूया में ही किया जाय। इन अभिनेताओं में कुछ सेट्टिकुलेंट थे और कुछ एफ० ए० के विद्यार्थी थे। इन्होंने कुछ अन्य नौजवानी-नाटकों तथा वाणिज्य-व्यवसाय में लगे हुए लोगों को भी एकत्रित कर लिया। इन कम्पनी के मास्टर मनबेरसा नकरोजी मेहता था। अब इन्होंने एक नाटक लिखा की आरम्भ करना पड़ी। प्रसिद्ध केनस एडवर्ती गोरी और नैसदर कावराजी सहितों से ही विस्तारित एवं जोरशुद्धित नाटक मंडलियों में प्रसिद्ध थे अतएव उनके पास जाकर प्रार्थना करने का मात्तम न पड़ा। अतः एतन्ने नाटक लिखत की सोच का आरम्भ हुआ और टोणामाई कमानजी सहितों

के रूप में वह उन्हें प्राप्त हो गया। डोसाभाई ने शेक्सपियर का एक नाटक लिखने का वायदा कर लिया।

आखिर बड़ी कठिनता से डोसाभाई ने रोमियो जूलियट लिखकर दिया। परन्तु बाद में पता चला कि वही नाटक सन् १८५८ में 'स्टूडेंट्स अमेच्योर क्लब' में खेला जा चुका था। परन्तु लेखक का नाम पता नहीं चला था। नाटक के अच्छा होने की प्रशंसा "पारसी मित्र" ने स्थान-स्थान पर की थी। डोसाभाई ने एक बुद्धिमानी यह की कि नाटक में अपना पूरा नाम नहीं ज्ञापित होने दिया। उसके स्थान पर 'डेल्टा' (Delta) उपनाम प्रकाशित किया।

रोमियो जूलियट का अभिनय डिरेक्टर हीरजी खंवाता के निदेशन में किया गया। इनमें रोमियो की भूमिका होरमसजी जमशेदजी आटिया ने की थी। उनके हाव-भाव और अभिनय की ढव-छत्र देखकर दर्शक बड़े चकित हो जाते थे। दो-तीन बार इस नाटक को खेलने के उपरांत शेक्सपियर कम्पनी शांति की गोद में जा पड़ी। मडली का साज-सामान लेकर माणिक अपने घर चला गया और अभिनेता किसी नई कम्पनी में जाने अथवा कोई अन्य कम्पनी खोलने के विचार में लग गये।

एक महान विचार मन में उठा, कुछ कार्यान्वित हुआ और अन्त में समाप्त हो गया।

## दी शाहे आलम नाटक मंडली

इसके स्थापक दोराबजी रस्तमजी घामर थे। इनके मन में आया कि ऐसी नाटक मंडली हो जो अपने नाम में कोई दूसरी के समान न हो। दादी पटेल ने अपनी नाटक मंडली का नाम रानी विक्टोरिया के नाम पर रखा था। इन्होंने हिंदुस्तान के शाहनशाह के नाम पर अपनी मंडली का नाम रखा। एल्फिस्टन थियेटर को अपने नाटकों को खेलने के लिए चुना। दादी पटेल डोलु घामर को एक 'इलाही वागी' कहा करते थे। डोलु घामर के भाई सोहराब घामर ने अपने भाई की बड़ी सहायता की।

पहला खेल 'जाने आलम और अंजुमन आरा' नाम से उर्दू में लिखा गया और अभिनीत हुआ। जाने आलम का पार्ट स्वयं डोलु घामर ने किया। अपना साज-सिंघार डोलु घामर ने स्वयं किया था और इतना अच्छा था कि लोगो को भ्रम हो गया कि जाने आलम का पार्ट दादी पटेल स्वयं करने आए हों। परन्तु बोलने और चलने पर सारा भेद खुल गया। दूसरे खेल का नाम बड़ा विचित्र रखा गया। उसका नाम था—

जाबुजी सेलम, जने अफ़लातुन जीन ।

गुललाला परी, ने पाक दामन श्रीरीन ॥

डोलु घामर एक 'आलराउण्ड एक्टर' थे और नृत्य के पार्ट करने पर तैयार रहते थे। एक उर्दू नाटक में उन्होंने 'होजडे' का बड़ा अच्छा पार्ट किया था। वह अच्छे गायक भी थे। उन्होंने लगभग आठ दर्जन नाटक लिये थे। इन नाटकों को विक्टोरिया मंडली ने अपने मुंशी से ठीक कराकर खेला था।

शाहे आलम मंडली की स्थापना दादी पटेल के एक चैंटेन्स पर डोलु घामर ने की थी। उसके अभिनेता सब नये थे। परन्तु कालान्तर में इसके कुछ एक्टर पारसी रंगमंच के बड़े नामी एक्टर हुए। इनमें सर्वप्रथम नाम कावसजी पारदनजी खटाळ का आता है। दूसरा अभिनेता जमसू गुललाला था जो स्त्री-पार्ट करने में बड़ा मुघर था और पर्याप्त समय तक बालोवाला की विक्टोरिया मंडली में रहा। शाहे आलम मंडली में इसने उपरोक्त लम्बे नाटक में प्रधान भाग लिया था। तीसरा एक्टर पेस्तनजी जीजी भाई दादगीवाला था जो पंभु पोगराज के नाम से प्रसिद्ध हुआ। इसकी स्त्री-भूमिका भी देखने लायक थी। गले की आबाज, गरदन का मोड़ और आँखों के हाव-भाव उसने अभिनय के प्रधान अंग थे। इदर-उमा में पुत्रराज परी का उत्तम अभिनय करने में ही इसका नाम पड़ा था। नाच से मालूम होता था मानो खड्ग का बना हुआ है। वालीवाला के कहने से जयपुर में यही पंभु पुत्रराज रामनिहजी की नाटकशाला में रह गया था। बाद में द्रमने स्त्री-पार्ट करना छोड़ दिया था। 'महमूद गज़नवी' नाटक में ... पागवान का पार्ट किया। पंभु वालीवाला के गाय घमाँ के पढ़े सक्तर में गया था परन्तु १८८५ में इन्टैण्ड नहीं जा सका।

जहांगीर खाना ने भी इन कम्पनी की ओर इंगारा दिया।<sup>१९</sup>

### ईरानी नाटक मंडलियाँ

पारसी और ईरानी दो प्रकार-प्रकार जादियाँ हैं। चम्बई के ईरानी १९वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में जब बियेदिकुल नाटकों का चयन था, एक अनेकाईन गरीब जाति थी। उनका ध्वननाय स्थान-स्थान पर मोठावाटर, लेमनेह, आइम-पीन आदि येना था। अनेक पारसी नाटक मंडलियों में उनका शयन स्वाभाविक था। पारसियों की देगा-देगी उनके मन में भी एक उदार आया। वे भी अपनी नाटक मंडली बनाकर, अपनी ही ईरानी भाषा में, नाटक अभिनय करने

के लिए ललकने लगे । पारसियों द्वारा शाहनामा से ली गई कथावाले नाटक देखकर इन ईरानियों के मन में भी एक उत्साह पैदा हुआ । अपनी मातृभूमि के वीरों की याद ने उन्हें भी आन्दोलित कर दिया । परिणाम यह हुआ कि सन् १८७० में एक ईरानी नाटक मंडली की स्थापना इन ईरानियों ने कर डाली । इसका नाम रखा गया 'ईरानी नाटक मंडली' अथवा "पर्सियन जोरास्ट्रियन क्लब" ।

सब से पहला नाटक जो इस मंडली में खेला गया वह 'रुस्तम-बरजोर' था । इसकी भाषा फ़ारसी थी । इसका प्रत्येक अभिनेता ईरानी था । इसके गीत भी ईरानी भाषा में थे यद्यपि उनको तर्जुमे हिन्दुस्तानी ही थी । इनकी पोगाकें और दृश्य सभी ईरानी थे । वास्तव में यह मंडली और उसका कार्य सन् १८७० की एक आन्ध्रवंशमयी और अद्भुत उपलब्धि थी । 'रुस्तम-बरजोर' नाटक में गुरगीन का पाटं पेस्तनजी बेंलाती ने किया था । इस उपलब्धि में दादी पटेल का विशेष हाथ था । ईरानी चाहते थे कि अपने नाटक द्वारा वह प्राचीन युग का जीता-जागता चित्र रंगमंच पर उपस्थित करें । अतएव अपने अभिनय और रंग-व्यवस्था में वे उन सभी वस्तुओं को यथार्थ रूप में दिखाने के लिए उत्सुक थे । 'रुस्तम-बरजोर' नाटक में दोनों, पहलवान जीवित घोड़े पर चढ़कर रंगमंच पर प्रवेश करते और एक दूसरे को युद्ध के लिए ललकारते । एक बार तो एक दूसरे पर गदा प्रहार करते समय बरजोर का घोड़ा रंगमंच के तख्ते को तोड़कर जमीन में घँस गया । बड़ी कठिनाई से उसे ऊपर निकाला गया । घोड़े को काफी चोट लगी थी । परन्तु बरजोर का अभिनय करने वाला घोड़े से कूद कर पैदल हो गदा घुमाता रुस्तम से लड़ने के लिए उसकी ओर दौड़ा । ड्राम खीन डाल दिया गया और घोड़े को बड़ी कठिनाई से ऊपर निकाला गया ।

इस मंडली का दूसरा नाटक 'फ़रीदून-जोहाद' था । इसकी कथायस्तु का मूलस्रोत भी शाहनामा था ।

इस मंडली के अद्भुत दृश्यों में एक दृश्य ऐसा था जिसमें बरजोर को खेत में काम करते दिखाया गया था । दृश्य की विशेषता यह थी कि समस्त रंगमंच को हरी घास के खेत में परिवर्तित कर दिया गया था । इसी खेत में एक चार उगता हुआ सूर्य भी दिखाया गया था । यह दृश्य दिखाने के लिए प्रथम बार 'मैग्नेशियम वायर' का प्रयोग किया गया था । बाद में यह प्रयोग अन्य कम्पनियों में भी यथास्थान होने लग गया ।

उत्प्रेरित ईरानी नाटक मंडली में कुछ पारसी अभिनेता भी सम्मिलित थे ।



सरस्वती के पीछे दादी पटेल का पूरा हाथ था। बही गुप्त रूप में इसके डिरेक्टर थे।

## पारसी रिपन थियेट्रिकल कम्पनी

इन कम्पनी के म्यापक मेहरजी गन० मर्वेयर थे। यह पहले जहांगीर खंवाता की कम्पनी में एक्टर थे। 'जुम्मे नाग्वा' में एक कामिक पार्ट किया करते थे। अपनी कम्पनी लेकर लगभग ५० नगरों में खेल दिखाते फिरे। धर्मा एवं स्टेट मेटलमेट की भी यात्रा की थी। खंवाता के साथ रहकर 'मैक-अप' की कला में अच्छी दक्षता प्राप्त की थी। लगभग ५०-६० नाटकों के अभिनय करने का श्रेय मेहरजी को प्राप्त था। नाटकी जीवन में कई बार उतार-चढ़ाव भी देखे।

उत्तरोक्त जानकारी के अतिरिक्त इस मंडली के विषय में कुछ अधिक पता नहीं चलता।

## जेंटिलमैन अमेच्योर्स

इस क्लब की स्थापना फरामजी गुस्तादजी दलाल ने की थी।<sup>१००</sup> स्थापना का कहना है कि स्थापना कावसजी कोहियादार उर्फ कावसजी गुरगीन की भागीदारी में हुई।<sup>१०१</sup>

इस मंडली का एक खेल 'लेडी आथ लीगान्स' गुजराती में खेला गया था। इस खेल में फरामजी जोशी ने स्त्री की मुख्य भूमिका ली थी। फरामरोज ने अपना लम्बा जीवन सरकारी नौकरी में व्यतीत किया। १८६८ में मेट्रीकुलेशन पास करके नौकरी में सम्मिलित हुए और धीरे-धीरे सेट्रल प्रेस के सुपरिन्टेण्डेंट पद पर पहुँच गये। फरामरोज जोशी जे० पी० तथा 'फ्रीमेसन' भी थे।

फरामरोज जोशी ने स्त्री-भूमिका में जो काम किया वह अन्य कम्पनियों को भी पसंद आया। इन्हें गाने का भी शौक था। फलुघुस फरामरोज से सदैव सशक्त रहने क्योंकि उन्हें डर था कि कहीं कोई अन्य छोटी-मोटी मंडली उन्हें अपनी मंडली में उड़ा कर ले न जाय। एक दिन फलुघुस के कान में यह आवाज पड़ी कि फरामरोज जोशी अपनी पृथक् मंडली बनाना चाहता है। स्वभाव तो गरम था ही। ग्रिहसंल रूप में ही फरामजी उबल पड़े—“शेटियाओ हम तो यह नाटक केवल शौख के कारण करते हैं और तुम सब भी केवल कम्पलीमेंट्री

१००. पा० त० त०, पृ० ३६।

१०१. पा० त० त०, पृ० १७।



टिकिट के छातर ही करते हो। इस क्लब के चलाने में मेरे कंधे पर बड़ी ज़ोल्म है। इसलिए यदि कोई दूसरा क्लब वाला तुम्हें छल्ला-सीधा चढ़ाकर अपनी मंडली में ले जाने को कहें तो मेरी ज़ोल्म का ध्यान करके जाना। मेरे विरोधी यह नहीं जानते कि जो मैं अपनी अमलियत पर आ जाऊंगा तो उन्हें पतल पर पानी पिला दूंगा।” थोड़ी देर बाद कुछ गरमागरम बात फरामजी और फराम-रोज जोशी में हो गई और दोनों एक दूसरे से प्यङ्ग हो गये। यह घटना लगभग सन् १८६८ की है। तनी समवत सस्था भंग हो गई। परिणामस्वरूप फरामजी ने कैप्टन कावराजी की स्थापित विक्टोरिया मंडली में शामिलदारी कर ली और फरामरोज कम्पनी से बाहर हो गए। घनजी भाई का कहना है कि सन् १८७१ में उन्होंने फरामरोज जोशी को आलफ्रेड नाटक मंडली में ‘गुहदादा श्वावध’ नाटक में फिरंगीम का पार्ट करते देखा था।

स्वभावतः दोनों के प्यङ्ग होने पर जेंटिलमैनस अमेच्योस मंडली भंग हो गई। इसके खेल ग्राट रोड की विक्टोरिया नाटकशाला में हुआ करते थे। इस मंडली में ‘कामेडी आव एरस’ का भी अभिनय हुआ जिसमें घनजी भाई कैरोवाला तथा फरामरोज जोशी दोनों ने नारी भूमिका निभाई थी।

### दी खोजा ड्रामेटिक क्लब

दाराशाह सोराबजी तारापुरवाला एक इटैलियन मेल स्टोमरकम्पनी, जिसका नाम था “हबंटीनो म्टीम नेवीगेशन कम्पनी” में नौकर थे। दाराशाह इसमें कार्य करता मैनेजर थे। धीरे-धीरे ही वह इस पद पर पहुँचे थे। परन्तु नाटक करने का शौक था। कुछ नाटक लिखने का भी अभ्यास किया और शाहनामे के आधार पर ‘नस्तम अने सुफेद देव’ नाटक भी रचना की। इस नाटक को अभिनीत करने का काम दादी पटेल ने अपनी हैदराबाद की यात्रा के बाद एक अच्छे स्टाफ को लाया परन्तु बम्बई में यह नाटक चला नहीं। उसे लोकप्रिय बनाने के लिए दाराशाह ने स्वयं सुफेद देव का पार्ट किया। नाटक करने में उस समय के कई प्रख्यात अभिनेता भी थे मया कावसजी भुरगीन, होरमसजी, काकावाल फरामजी, गुस्तादजी खुरशेदजी भीनोचेंहरजी जोशी, डोसामाई गोदरेज आदि परन्तु फिर भी आयानुसार सफलता प्राप्त नहीं हुई। अधिक लोकप्रियता इस नाटक को नहीं मिली। अन्त में दाराशाह के लिए एक बेनीफिट नाइट में यह नाटक सफल हुआ।

दाराशाह बेजन-मनीजह नाटक में अफरासियाव का सफल अभिनय कर चुके थे। अब इस बेनीफिट नाइट के बाद दाराशाह को पैसा कमाने का रोग

लगा। कम्पनी की नौकरी छोड़ी और एक नई मडली खटी की। नाम रखा—  
“दी खोजा ट्रामेटिक क्लब”। परन्तु क्लब की घन विषयक जोखमदारी  
अन्य खोजों पर थी। इस क्लब के लिए दाराशा ने एक अन्य नाटक  
लिखा जिसका नाम था “कैकाऊस अने सऊदाबा”। इसकी मूल कथा  
शाहनामा से ली गई थी। दाराशा ने सतत प्रयत्न किया कि सोदाबा  
का पाटं किसी खोजा छोकरे को ही दिया जाय, परन्तु आशा  
फलवती नहीं हुई। एकदिन अकस्मात् ग्राट रोड ऊपर के काउसजी खटाऊ से  
दाराशा की भेट हो गई। अपनी कठिनाई उन्होंने खटाऊ के सामने रखी। काउसजी  
खटाऊ सऊदाबा का पाटं करने के लिए खोजा क्लब के रगमच पर उतर  
गये। कई बार उन्होंने इस मडली में अभिनय किया परन्तु बाद में इसे छोड़  
दिया। दाराशा फिर निराश हो गये।

दाराशा अभी तक रुबेतीनां स्टीम नैवीगेशन कंपनी में नौकर थे। अब  
उन्हें एक लाटरी निकालने की सूझी। लाटरी ‘तूरीन’ में होने वाली प्रदर्शनी  
की सहायता निमित्त थी। जीतने वालों के लिए अच्छे-अच्छे पुरस्कारों की  
घोषणा की गई। पीआनो, ओरगन, घोड़ा, गाड़ी, सोफ़ा आदि पुरस्कारों का  
विज्ञापन दिया गया। काफ़ी पैसा जमा हो गया पर इनाम किसी को नहीं  
दिया गया। टिकट खरीदने वाले घोखे में ही रहे। दाराशा के सम्मान को धक्का  
पहुँचा।

काउसजी खटाऊ ने पुराने अभिनेताओं को एकत्र कर एक खेल जो  
काबराजी का लिखा था ‘गेयटी बियेटर’ में खेला। उसमें भी दाराशा का पाटं  
सफल नहीं रहा। परिणाम यह हुआ कि अपने समस्त सम्मान को छोकर  
दाराशा रंगून अथवा सिंगापुर चले गये और बेकरी का धंधा करने लगे। अंत में  
पारसी जनरल हास्पिटल, बम्बई में इनकी मृत्यु हुई।

### पारसी स्टेज प्लेयर्स

श्यावक्ष के लेखानुसार इसकी स्थापना एक स्कूल मास्टर ने की थी,  
जिनका नाम फ़द्दूनजी कावसजी सजाणा था। १०२ इसमें सबसे पहले  
‘सरवट् रान’ नाटक खेला गया, गुजराती में। डा० धनजी पटेल ने इसे चलाने  
वाले का नाम नसरवानजी दोराबजी आपस्त्यार बताया है। १०३ नसरवानजी  
लेखक, जर्नलिस्ट और गायक थे। यह महाशय अपने गाने स्वयं बनाते और

१०२. पा० ना० त०, पृ० १७२।

१०३. पा० त० त०, पृ० ४२।

गाते थे। धीरे-धीरे इनके गानों का नाटक रूप बन गया और अन्य मंडलियों ने भी उसे अपना आरम्भ कर दिया। आपस्त्यार का मंडल 'स्केचेज़' करने लगा। उदाहरण रूप 'कजोडा नो स्केच' में एक बूढ़ा वरदस-वारह बरम की कन्या से विवाह करते हुए बताया गया है। इस स्केच में आपस्त्यार का एक गाना भी है। दर्शकों को यह स्केच बहुत पसंद आया। इस प्रकार के अनेक मुधार-परक स्केच दिखाये गये थे। इन्हें दिखाने के लिए अनेक गाने वाले छोरों की आवश्यकता होती थी। आपस्त्यार को जब माणिकजी वारभाया के गायन-कोशल का पता चला तो उन्होंने उनसे मिलकर उन्हें अपनी मंडली में ले लिया। अब नशरवानजी के मस्तिष्क में एक नई बात आई। स्वयं कवि थे, गायक थे और गाने के शिक्षक भी थे। उन दिनों दलपतराम और बंदेखुदा दोनों नाटककारों के पास दूसरे क्लब वाले गाने बनवाने के लिए आया-जाया करते थे परन्तु आपस्त्यार मनपसंद राग-रागिनी की बाल पर अपने खेल में स्वयं गायन जोड़ लेते थे।

आपस्त्यार अपने समय के बड़े सम्माननीय पारसी व्यक्ति थे। अतएव उनके खेलों में, जो द्वांकरशेठ की नाटकशाला में होते थे, सभी पारसी प्रायः जाते थे। एक दिन उन्होंने सोचा कि सोहराब इस्तम का कथानक लेकर उसे संगीतबद्ध करके खेला जाय। इस 'ओपेरा' की खबर अखबारों में आते ही काफ़ी चर्चा होने लगी। कायराजी को भी इसका पता चला। उन्हें सुनते ही बड़ी हँसी आई और कागज़ कलम लेकर बैठ गये। अन्तु।

रुन्तम-बोराब नामक ओपेरा में माणिकजी वारभाया सोराब बनकर, खिरह-बनर पहनकर और तलवार लेकर लड़ाई के मैदान में अपनी तूराभी क़ौज के साथ रंगमंच पर प्रविष्ट हुआ और बड़ी आतुरता के साथ गाने लगा—  
(हिम्मत) "शू मकदूर सोहराबनी सामे कोई आवे,

आ गुरज, आ समशीर, आ कर्मद कोई उठावे।"

दर्शक इस आवाज को सुनते ही स्तब्ध हो गये। सारा हाउस मौन हो गया और सभी गृहस्त्री ध्यान से देखने लगे कि क्या होने वाला है। इसी बीच सोहराब के सामने वाले पक्ष से एक गठीले शरीर वाला, ऊँचे कद का जवान नशरवानजी आपस्त्यार, ऊँचे स्वर में, अपने हाथ में गदा पकड़कर कहने लगा—

"मगहर ना या नादान, जवान, धेधयान

एक पलमां यशे खाक परेदान।"

इस दृश्य को देखते ही सब पारसी अपने घरेलू के पुराने पहलवानों के इतिहास से अट उठे। कुछ दिनों तक माणिकजी सोहराब का पाठ करने लगे, फिर पता

नहीं क्या हुआ कि एक दिन देखा गया माणिकजी के स्थान पर पेशोतन दादा भाई पावरी सोहराब की मूमिका में स्टेज पर आये। यह पहले जोरास्ट्रियन क्लब के मुख्य अभिनेताओं में से थे, उसके भागीदार भी थे और 'खुशरो-शोरी' नाटक में खुशरो का पार्ट कर चुके थे।

सोहराब-रुस्तम का यह ओपेरा वास्तव में विक्टोरिया मंडली में होने वाले बेजन-मनीजेह तथा सोहराब-रुस्तम नाटक की प्रतिस्पर्धा के रूप में लिखा और खेला गया था। एदलजी खोरी लिखित सोहराब-रुस्तम में गायन तो थे परन्तु वे केवल इतने ही थे जितने उस समय प्रायः नाटकों में हुआ करते थे। नसरवानजी आपरुथार के ओपेरा की लोकप्रियता का कारण उनका स्वयं संगीत एवं अन्य पात्रों की संगीतकला मात्र थी जिसका समस्त श्रेय निस्संदेह आपरुथार को दिया जा सकता है।

पारसी स्टेज प्लेअर्स मंडली केवल अपने स्कैचेज़ के लिए ही प्रसिद्ध रही। संगीतबद्ध ये रैंसाचित्र आगे आने वाले नाटकों के अग्रज थे।

## पारसी बारोनेट नाटक मंडली

इस कंपनी की स्थापना सन् १८७५ में हुई।<sup>१०४</sup> इसके संस्थापक नसरवानजी फारवमजी थे। अपने भाई एदलजी फारवस से उन्हें इसमें बड़ी सहायता मिली थी। नसरवानजी पहिले जोरास्ट्रियन क्लब में काम करते थे। जोरास्ट्रियन क्लब में 'सलाम' गाने का एक रिवाज प्रचलित किया गया था। इसे नसरवानजी ही गाते थे। उस समय सम्पूर्ण बँड बजाया जाता था। जोरास्ट्रियन क्लब छोड़कर ही पारसी बारोनेट क्लब की स्थापना नसरवानजी ने की थी। मंडली का समस्त कार्य-प्रबंध उन्होंने अपने हाथ में रखा था। डिरेक्टर का कार्य एल्फ्रिस्टन स्कूल के अध्यापक पेस्तनजी कावसजी संजाना के सुझाव पर दिया। अन्य मान्य पारसी खिलाड़ी भी इस मंडली में सम्मिलित थे।

मंडली ने 'मेहरमीमनोज़ार' नाम के नाटक का अभिनय किया। मंडली के वास्ते नसरवानजी ने एक विशेष ड्राप सीन बनवाया था जिसमें सर जीजी-भाई का चित्र था और नीचे अस्पताल भेंट किया गया था। वास्तव में यह अस्पताल जीजीभाई की उदारता और दान का यशस्वी स्मारक आज तरु यम्बई में जे. जे. हॉस्पिटल के नाम से प्रसिद्ध है। प्रत्येक नाटक के आरम्भ

होने से पहले नसरवानजी इस परदे के बाहर आकर जीजीभाई की स्तुति में एक गीत गाते थे जिसकी दो पक्तियाँ इस प्रकार हैं—

‘आ परदो रंगीन नसोहत करे, कीरति काई करो  
अगर जो कीरती करो तो हरगज नहीं मरो ।’

इस गीत के लेखक बड़े खुदा थे। यद्यपि इस मंडली ने कई नाटक खेले परन्तु दुःख की बात है कि धनजी भाई तक को उनका कोई स्मरण नहीं रहा।

जेम्स एम्बोच्यस एवं जोरास्ट्रियन क्लब से नसरवानजी का बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध रहा। उनका व्यक्तित्व बड़े ऊँचे दर्जे का था। बहुत दिनों तक वह सर दीनशा पेटिट के सेक्रेटरी रहे। उन्हें अंगरेजी भाषा पर बड़ा अधिकार था और सफल एक्टर तो थे ही।

### अलबर्ट नाटक मण्डली

मागेक जी मास्तर इसके स्थापक थे। इनका प्रसिद्ध नाम “माकु जेरीभा” था। यह जोरास्ट्रियन क्लब को मंग करने के स्वप्न देखते थे। क्यों? इसका उत्तर तो वही जानें। परन्तु जब उन्हें भालूम हुआ कि सरकार ने शेट बहराम जी जीजीभाई को लेजिस्लेटिव काउन्सिलर बनाकर सम्मानित किया है तो तत्काल उन्होंने शरकर शेट की नाटकशाला अपनी मंडली के नाटक के लिए किराये पर ले ली और तत्काल ही शेट बहरामजी के बंगले जाकर उनकी संरक्षता प्राप्त करने के लिए, उन्हें मान-मान अर्पित करने की दीड़-धूप आरम्भ कर दी। जोरास्ट्रियन रंगमंच पीछे रह गया। इस अवसर पर बड़ेखुदा की निम्नलिखित आज्ञा भी आई—

कुदरमी घरसी छे रेहम, खुशी जेशुमार रे,  
शेट बहरामजी काउन्सिलर, यमा बीजी धार रे॥१॥  
सरकार अने रईयत खुशी, खुशी छे मुम्बई तमाम  
आशीरवाद आलबर्टना छे, जीवो ए ! सरदार रे॥२॥  
केलवणी ने उत्तेजन, धीघा ने ऊलट बहु  
प्रज्ञान होतकारी भारी, सर्वेमा आशकार रे॥३॥

मंडली द्वारा नाटकीय जीवन के विस्तृत इतिहास का पता नहीं चलता।

### नवो पारसी थियेटरिया नाटक मंडली

इस कम्पनी के मालिक कावशा दीनशा अन्जीनियर थे। ‘हारजीत’ नाटक के ‘ओनेरा’ में जो प्रस्तावना दी गई है उससे पता चलता है कि “हारजीत”

नामक ह्पान्तर, उर्दू भाषा में, मुंशी मुराद अली ने 'किंग लीयर' से किया था। उस समय उक्त कम्पनी के निदेशक खु० मा० विलिमोरिया थे।

कम्पनी मालिक कावशा दीनशा अन्जीनियर 'हार-जीत' की प्रस्तावना में लिखता है—“कुदरत ना खावीन्दगी करम वक्षीस थी टुक मुद्दत दरमियान बे नवानाटको मुबईना नाटक तल्ता पर रजु करवा शकतीवान थया पछी,... मसहूर कवी अने उस्ताद नाटककार शेक्सपियरना नामांकीत नाटक 'किंग लियर' ने आधारे उरदू भाँ रचायलो पोतानो श्रीजो नवो नाटक 'हार-जीत' आज ग़ोजे (२८ दिसम्बर सन् १९०४) शोकीन आलम सन्मुख रजु करवाने आ कम्पनी तसीबवान नीवडी छे।”

इस भूमिका से यह भी पता चलता है कि उक्त कम्पनी का सर्वप्रथम नाटक “धूप-छाव” था जो लगभग एक सौ बार अभिनीत हुआ था। इस नाटक की कथावस्तु अंगरेजी लेखक लिटन के उपन्यास 'लेडी आफ लिआन्स' से ली गई थी। लेखक मुंशी मुराद अली 'मुराद' ही थे। वास्तव में सन् १८६८ में एदलजी खोरी ने 'लेडी आफ लिआन' नाम से ही एक नाटक लिखा था। मुराद अली ने सन् १८९२ ई० में इसे “धूप-छाव” के नाम से लिखा।<sup>१०५</sup>

“धूप-छाव” नाटक पर “हार-जीत” की तरह जोसफ़ डेविड का नाम भी लिखा है जिससे कल्पना की जा सकती है कि अंगरेजी की कथा मुताकर डेविड ने 'मुराद' को सहायता प्रदान की।

“धूप-छाव” नाटक में एक जमींदार की लड़की माहरू को अपने उद्यान में संभर करके दिखाया गया है। उसी समय एक युवक जिसका नाम मुहब्बत खाँ है उसके पास जाकर विवाह का प्रस्ताव करता है परन्तु माहरू उसे वहाँ से निकलवा देती है। मुहब्बत खाँ के प्रस्थान के बाद उसके खाँ नाम का भागवान आता है और उसे फूल भेंट करता है। माहरू उसे स्वीकार कर लेती है। जब मुहब्बत खाँ को यह समाचार मिलता है तो उसे बड़ा शोच आता है और वह अपने मित्र दिलावर खाँ की सहायता से माहरू के प्रेमी को अनेकों प्रकार से पट्टे पहुँचाता है।<sup>१०६</sup>

डा० नामो ने न्यू पारसी विक्टोरिया नाटक मंडली या नाटिक गीरोदजी रज्जमजी मजाना को बताया है।<sup>१०७</sup> परन्तु जैसा ऊपर लिखा जा चुका है

१०५. उ० पृ० २, पृ० ३१८।

१०६. धूप-छाव नाटक।

१०७. वही, पृ० ३१४।

“हार-जीत” के ओपेरा की भूमिका में कावशा दीनशा इंजीनियर का नाम कंपनी मालिक के रूप में लिखा हुआ है। १९०८ डा० नामी ने अपने कथन का कोई प्रमाण नहीं दिया।

यह कम्पनी अपने नाटक बम्बई रायल थियेटर में खेला करती थी। भूमिका में ‘हार-जीत’ से पहले दो नाटकों का उल्लेख हुआ है। उनमें से एक “धूप-छांव” है दूसरा कौन सा है पता नहीं चलता। रमणिक भाई ने अपनी सूची में नवी पारसी थियेटरिया नाटक मंडली का नाम नहीं दिया।

मंडली के निदेशक खु० भा० विलिमोरिया थे जैसा गायन की पुस्तक के मुखपृष्ठ से पता चलता है।

### हिन्दी नाटक मण्डली

एक समय था जब दादी पटेल तथा दादी भाई ठूठी दोनों थियेटरिया नाटक मंडली में भागीदार थे। परन्तु दादी पटेल सदा से ही अपना हाथ ऊपर रखना चाहते थे। अतएव दोनों दादियों में परस्पर तेल-मानी जैसा सम्बन्ध हो गया। दादी पटेल चाहते थे कि दादी भाई ठूठी को यह परिस्थिति पसन्द न आए। अन्त में दोनों एक दूसरे से पृथक् हो गए।

परस्पर का मनोमालिन्य इतना बढ़ गया था कि एक दिन “बदरेमुनीर” के ओपेरा के सबंध में दोनों में कुछ गरमागरम बात हो गई। इस नाटक में माहुरुज परी को बेनजीर के ऊपर मोहित दिखाया गया है। परिणामस्वरूप सोते हुए बेनजीर को फलंग सहित माहुरुज हवा में उड़ा कर अपने परिस्तान में ले जाती है। दादी पटेल ने यह यात्रिक दृश्य आल्फ्रेड नाटक मंडली के दादी रतनजी दलाल की सहायता से तैयार किया था। इसे देखकर दादी ठूठी ने दादी पटेल से कहा—“ईश्वर के लिए यह रीत परिवर्तन कर दो। यह तो बच्चों के खेल जैसी लगती है।” दादी पटेल को यह टीका अच्छी नहीं लगी। उन्होंने उसी दृष्टि कहा—“मैं तो बेनजीर का फलंग ऐसी ही अच्छी रीति से उड़वाता हूँ। तुम अपनी नाटक मंडली में उड़ा कर दिखाना।”

दादी ठूठी को भी यह बात लग गई और वह अपनी बात पूरी करने का अवसर सोचने लगी। वहाँ से उठकर अपने रिहर्सल रूम में आये। उस समय तो बात ठंडी पड़ गई। दादी पृथक् होने पर नई विचारधारा में बहने लगे। अन्त में उन्होंने ग्रांट रोड पर “कारोनेशन थियेटर” के बराबर

उसके सामने एक खुली जगह पसंद की और वहाँ पर अमरीकन ढव का एक थियेटर बनवाया जिसका नाम रखा 'हिन्दी थियेटर'। समवत 'हिन्दी' शब्द का प्रयोग दादी पटेल के 'उर्दू प्रेम' के विरोध में ही दादी ठूठी ने किया था।

यह थियेटर बन रहा था कि इसी बीच में दादी ठूठी ने एक क्लब का भी निर्माण कर लिया। इस नये क्लब का नाम रखा 'हिन्दी नाटक मंडली'। इधर थियेटर बन रहा था और उधर नाटक का रिहर्सल हो रहा था। नाटक था 'बेनजोर बदरे मुनीर'। यह नाटक अपने अग्रज इसी नाम के नाटक से मिला था। इसे किसी मुसी ने लिखा था जो दादी ठूठी के पास नौकर था। मापा उर्दू थी परन्तु सरल नहीं थी। प्रातः आकर दादी ठूठी रात के दस साढ़े दस तक स्वयं सब कामों पर अपनी दृष्टि रखते थे। उस समय उनके पास निम्न-लिखित अभिनेता थे—

- (१) दादी रतनजी ठूठी—मालिक मंडली, अभिनेता और निदेशक
- (२) दादी अस्पंदियारजी मिस्त्री—(दादी जादूबाज)
- (३) अरदेशर शराफ—(व्यापारी परन्तु खेल के शौकीन)
- (४) जहांगीर पेस्तनजी खंवाता—(सब जहांगीर)
- (५) कावसजी कलीगर—(काऊ कलीगर)
- (६) नवरोजी बाटला
- (७) नवरोजी एदलजी तबोली
- (८) कावसजी पालनजी खटाऊ
- (९) कावसजी मिस्त्री—(काऊ हंडो)
- (१०) फरामजी गुस्तादजी दलाल—(बिकटोरिया के एक मागीदार)
- (११) जमशेदजी का० बाजी—(जमसु मनीजेह)
- (१२) जेहांगीर नवरोजी मीनवाला—(छोटा जहांगीर)
- (१३) डोसामाई फरामजी कांगा—(व्यापारी)
- (१४) माणकजी अ० मिस्त्री (माकु घानसाख)
- (१५) वरजोरजी कुटार इत्यादि इत्यादि।

दादी ठूठी को 'बेनजोर' ओपेरा वाली बात का ध्यान था अतएव वह ऐसे व्यक्ति की खोज में थे जो उनकी इच्छानुसार यांत्रिक दृश्य बना सके। ढूँढ़ने पर उन्हें वह व्यक्ति भी मिल गया। वह एक मराठी था और उसका नाम था 'भाऊजी'। भाऊजी ने जो यांत्रिक दृश्य बनाया उसमें कालादेव (काऊ कलीगर) पलंग पर मोते हुए बेनजोर (अरदेशर शराफ) को अपने दोनों हाथों में पलंग में उठाकर हवा में उड़ता है और उसे माहफज़ परी के



महल में ले जाकर सुला देता है। बेनजीर के उड़ते ही उसका दीवानखाना आँख से ओझल हो जाता है और पचास फुट की ऊँचाई पर उड़ता हुआ कालादेव, एक बियावान जंगल में से जाते हुए दिखाई देता है। दृश्य की तैयारी बड़ी कठिनता से की गई थी। उसमें काम करने वाले दोनो अभिनेताओं की जान जोखिम में थी परन्तु काऊ कलीगर एक बड़ा बलवान और साहसी युवक था। अरदेशर बड़ा डर रहा था परन्तु काऊ ने कहा—“अरे पण मारा बाप, मारा हायमा तु बिल्कुल सलामत छे।” फिर भी दादी ठूठी ने यह प्रबंध कर लिया था कि रंगमंच पर रुई के गद्दे बिछवा दिए थे। यदि अकस्मात् कोई सकट आ जाये तो गिरने वाले के कम से कम चोट लगे। इस दृश्य को देखते ही लोगों की तालियों से सारा थियेटर गूँज उठा। दादी ठूठी ने दादी पटेल से जो बात कही थी वह करके दिखा दी। बाद को एक दिन दादी रतनजी दलाल को बुलाया और ताना मारते हुए कहा “तुमने भी बेनजीर का पलंग उड़ते हुए दिखाया है, और अब आकर देख जाओ कि मैं बेनजीर को किस प्रकार उबाता हूँ।” दादी रतन दलाल ने कहा—“अच्छा है, देखूंगा-देखूंगा। परन्तु यह दृश्य किसने बनाया है? भाऊजी ने बनाया होगा।”

दादी ठूठी ने नये खेल के साथ नये परदे, नई पोशाके बनवाई थी परन्तु उसमें गीत नहीं थे। यह बड़ी कमी थी। समवतः इसी कारण नाटक अधिक सफल नहीं रहा। अपनी असफलता पर दादी ठूठी ने हिम्मत नहीं हारी। वह सहायता के लिए कैक्ससरू कावरा जी के पास गये। कावरा जी ने ‘फ़रीदून’ नाटक ठूठी को दिया। कावरा जी ने दादी से नाटक को कोई कीमत नहीं माँगी। शर्त यह रही कि जब दादी १०० रुपये कावराजी को दे देंगे तो नाटक पर उनका अधिकार हो जायगा।

यह फ़रीदून नाटक हिन्दी नाटकशाला में खेला भी नहीं गया कि दादी ठूठी को भावनगर के ठाकुर साहब ने भावनगर आने का आमंत्रण भेज दिया। कोई तैयारी न होने पर दादी ठूठी भावनगर पहुँचे। वहाँ ‘वेजन मनीजेह’ तथा उसके साथ ‘ज़फ़र और केसर’ नाम की नक़ल तथा बेनजीर नाटक और ‘ले पड़ूँ गले पड़ूँ’ शीर्षक नक़ल का अभिनय किया। इस प्रकार हिन्दी नाटक मंडली, भावनगर का सौजन्य समाप्त कर बम्बई वापिस आ गई। यहाँ आने पर ‘फ़रीदून’ नाटक खेला। परन्तु यह भी सफल न रहा।

अंत में एक साहूकार ने अपने श्रृण की एवज में नाटक मंडली के समस्त सामान पर कब्ज़ा कर लिया। इस प्रकार दादी ठूठी आगे किसी अन्य नाटक

के करने से वंचित हो गए और मंडली बंद हो गई। ठूँठी ने कावरा जी को रुपये नहीं दिए परन्तु फिर भी उन्होंने 'फरीदून' का अधिकार उन्हें दे दिया।

## इंडियन थियेट्रिकल नाटक मंडली

इसने सन् १८६८ में 'नाना साहब' नाम का नाटक अभिनीत किया। इसके लेखक फारामजी कोनद्राड थे। नाटक में सन् १८५७ के प्रसिद्ध नेता नाना साहब का चरित्र बताया गया है। उन्हें देशप्रेमी न बताकर देशद्रोही चित्रित किया गया है। इससे पारसियों की अंगरेज-परस्ती प्रगट होती है। नाटक हिन्दुस्तानी में था। अतएव सुगमता से उसे हिन्दी रंगमंचीय नाटकों की परंपरा में गिना जा सकता है।

## दी पारसी इम्पेरियल नाटक मंडली

इस मंडली को आरंभ करने वाला कौन था और उस समय इसके मालिक कौन थे, इसका पता नहीं चलता। परन्तु सन् १९१३ में इसका अस्तित्व था क्योंकि यह सूचना मिलती है कि गुलाम मुहीउद्दीन 'नाजा' का ड्रामा 'हरे-अरब' उसी वर्ष जोसेफ डेविड के निर्देशन में इस मंडली ने अभिनीत किया था। फिर सन् १९१४ में नाजा का दूसरा नाटक 'खाकी पुतला' भी डेविड के निर्देशन में मंडली द्वारा खेला गया। 'नाजा' के नाटक 'मतलबी दुनिया' का अभिनय भी इसी कम्पनी में हुआ। यद्यपि यह नाटक सन् १९१६ में मौजूद था परन्तु इसके गायन-संग्रह की नीसरो आवृत्ति सन् १९१७ की छपी है। इसका निर्देशन भी जोसेफ डेविड ने किया था। इसके पश्चात् 'नूरे-वतन' और 'बागे-ईरान' क्रमशः १९१९ तथा १९२० में अभिनीत हुए।

श्री रमणीक देसाई ने सन् १९१५-२० तक उक्त मंडली का प्रथम सौपान माना है।<sup>१०९</sup> "उपरोक्त नाटकों के अतिरिक्त उन्होंने 'एशियाई मितारा', 'गाफिल मुनाफिर', 'कीमी दिलेर' और 'विराटपर्व' नामक नाटकों को भी इसी काल में मंडली द्वारा अभिनीत बताया है। उर्दू के अतिरिक्त गुजराती के 'जौहरगढ़' तथा 'ससार-नौका' का भी उल्लेख किया है।

डा० नामी ने 'कीमी दिलेर' का रचनाकाल सन् १९२३ बताया है।<sup>११०</sup> यदि यह नाटक १९२३ में लिखा गया तो १९२० तक के काल में कैसे अभिनीत हो सकता था। अतएव दोनों में से एक कथन सत्य नहीं है। मेरे

१०९. गुजराती नाट्य शताब्दी महोत्सव संग्रह, पृ० १२०

११०. उर्दू थियेटर, भाग २, पृ० ३३०

विचार में रचना काल सन् १९१३ होगा और डा० नामी के हाथ जो संस्करण आया उस पर १९२० छपा होगा जिसके कारण उन्होंने उसके रचनाकाल की यह धारणा बनाई ।

पारसी डम्मीरियल नाटक मडली का दूसरा सोपान, रमणीक भाई के अनुसार, सन् १९२० में १९२४ तक है। इस काल में मडली के मालिक शेट रामदास कल्याणदास थे।<sup>१११</sup> इन चार वर्षों में खेले जाने वाले नाटकों में उन्होंने केवल 'समार-नीका' (गुजराती में) और 'नूरे-वतन' का नाम दिया है। डा० नामी के अनुसार 'नूरे-वतन' सन् १९१९ में लिखा गया था और यह भी इसी कम्पनी के लिए। मैंने भी 'नूरे-वतन' के गायन-संग्रह में सन् १९१९ ही देखा है। अतएव 'नूरे-वतन' निश्चय ही पहले सोपान में खेला गया था। दूसरे सोपान में उसकी पुनरावृत्ति रही होगी जिसके कारण रमणीक भाई ने उसे दूसरे सोपान में स्थान दिया है। इसके अतिरिक्त 'नाजा' ने, डा० नामी के अनुसार, 'शेरे-काबुल', 'रुखी लुटेरा', 'गाजी सत्ताहउद्दीन फातह', 'खुनी-नाराज' तथा 'नूर में नार' और 'कृष्ण कुमारी' शीर्षक नाटक क्रमशः १९२१, १९२२, १९२३ और १९२४ में लिखे। इनमें से अन्तिम तीन के विषय में डा० नामी ने यह नहीं लिखा कि वे किस नाटक मडली के लिए लिखे गये। शेष निस्सन्देह उक्त मडली के लिए लिखे गए और उनमें अभिनीत हुए होंगे। इनके अभिनय के विषय में रमणीक भाई भी मौन हैं।

रमणीक भाई ने तीसरा सोपान सन् १९२६ में माना है। इस वर्ष के मालिक का नाम नहीं दिया परन्तु 'शरीफ-खून' के अभिनय की सूचना दी है। सन् १९२७ में डेनियल डेविड मडली के मालिक बने और इस वर्ष में 'अनमन का डाकू', 'वीर गर्जना', 'वीर अमरसिंह', 'पयामे हक' के खेले जाने का उल्लेख किया गया है। 'नाजा' ने इस बीच में 'बोलता हंस' (१९२७) लिखा था परन्तु उसके अभिनय की कोई सूचना नहीं है। सन् १९२८ में 'नाजा' के 'मुद्रताना चांद बोबी' नाटक का अभिनय किया गया। रमणीक भाई के वर्णन में प्रतीत होता है कि या तो मडली की मिलकियत बदल गई अथवा उनके पास के गायन-संग्रह पर मालिक का नाम नहीं छपा है। क्योंकि उन्होंने १९२८ में 'भाचो सेवक' का उल्लेख किया है। संभवतः जैमा नाम में पता चलता है, यह नाटक गुजराती का था।

अन्त में यह कम्पनी मादन थियेटर्स के हाथ में चली गई। उस समय केवल 'तलवार का घनी' नाटक के अभिनय की मूचना रमणीक भाई ने दी है। परन्तु सन् १९२९ तक 'नाज़ा' इस कम्पनी के लिए नाटक लिखने रहे। १९२८ में उन्होंने 'पूगों का हार' और १९२९ में 'लाले-चमन' लिखा।

उपरोक्त विवरण में स्पष्ट है कि इम्पीरियल नाटक मंडली ने पर्याप्त काल तक नाटक अभिनय में अपना योगदान दिया।

## मोहीउद्दीन 'नाज़ा' का योगदान

यद्यपि अन्य मुशियाँ की तरह 'नाज़ा' ने भी अपने अधिकांश नाटकों का घटनामयल भारत के बाहर के देशों में ही रखा है परन्तु उनकी कथावस्तु के कथ्यों में विभिन्नता है और वे सामान्य मुसलमानी कथानकों के समान नहीं हैं। उदाहरण के लिए 'शेरे-दिल' नाटक को ही ले लीजिए। इसका कथानक कुछ ऐतिहासिक आधार रखता है जिसका सबंध नादिरशाह के भारत आक्रमण के पश्चात् भारत की राजनीतिक दशा के एक पक्ष से है। नादिरशाह के प्रयाण के बाद बंगाल में मुरशिद कुली खाँ हाकिम बन बैठा। उसका कोई पुत्र नहीं था अतएव उसका उत्तराधिकारी उसका दामाद शुजा खाँ (१७२५-३९) बना, फिर उसी का पुत्र सरफ़राज़ खाँ (१७३९-४०) और उसके बाद उसका काका अलीवर्दी खाँ (१७४०-५६), जना अलीवर्दी खाँ के कोई पुत्र न था, केवल तीन लड़कियाँ थीं जो उसके भतीजे हाजी मोहम्मद के तीनों लड़कों से ब्याहीं थीं। इनमें से सबसे बड़ा फ़ारुज़ाह उर्फ़ शहामतजंग इस नाटक का हीरो है। चिचला भाई सिराजुद्दौला ढाका और छोटा भाई जईनुद्दीन अहमद कटक के हाकिम थे। फ़ारुज़ाह पटना का राज संभालता था। उन्हीं के समकालीन राजा सुरेन्द्र सिंह मुग़ेर के राजा थे। फ़ारुज़ाह ने सुरेन्द्र सिंह पर चढ़ाई कर दी। सुरेन्द्र सिंह ने अपने सिपहसालार सफ़िशिकन खाँ को, जिसे उसके पिता ने 'शेरे-काबुल' की उपाधि दी थी, सहायता के लिए बुलाया। सफ़िशिकन खाँ ने फ़ारुज़ाह को परास्त कर निम्न बातों पर सन्धि कर उसे छोड़ दिया—

१. मुंड व्यय के चार लाख रुपये दंडस्वरूप दिए जाएँ।
२. कोहेनूर हीरा जो उसकी बीबी के पास था राजा को दिया जाए।
३. फ़ारुज़ाह कोई आक्रमण वाद में न करे।

। शर्तों की मजूरी पर शेरे-काबुल ने अपने सिपहसालार कादिरबेग के नवाब को इज्जत महित सरहद पर छोड़ने के लिए और उससे चार लाख रुपये तथा कोहेनूर खजानची असदयार खाँ को सौंपने के लिए कहा।

सफ़शिकन के बाद फ़ज़ज़ाह ने काहिरबेग को बहकाया कि अगर वह सफ़शिकन को समाप्त कर दे और कोहेनूर उसे वापिस लाकर दे दे तो मैं तुझे अपना वज़ीर बना लूँगा। नमक़हराम काहिरबेग ने 'हाँ' भर ली।

लड़ाई में वापिसी पर सफ़शिकन का लड़का शहज़ोर अपनी भावी पत्नी असदयार ख़ाँ की लड़की मुनोरनिसा से मिलने आया। वही मुनोर की माँ चाँदनी बेगम भी आई और उसने यह हठ पकड़ ली कि अगर शहज़ोर अपने बाप के पास गया उसके ख़ान्दान का कोहेनूर उसे वापिस करे तो मुनोर की शादी शहज़ोर के साथ की जावे। परन्तु सफ़शिकन ने उसे राजा की सम्पत्ति कह कर देने से इकार कर दिया। शादी की बात अधूरी रह गई।

राजा मुरेन्द्र अपनी रानी राघारानी से बात कर रहे थे कि काहिरबेग ने आकर विजय का समाचार सुनाया और कहा कि सफ़शिकन ने कोहेनूर रिश्वत में ले कर फ़ज़ज़ाह को रिहा कर दिया। राजा को वहम पड़ा पर रानी ने उसे अनहोनी बताया। काहिरबेग ने कोहेनूर को ख़जाने में जमा न कर उसे सफ़शिकन के पास रख दिया। यह उसकी चालाकी थी। चाँदनी बेगम की हठ भी राजा से काहिरबेग ने बताया। इस पर राजा बड़ा गुड़ हुआ और सफ़शिकन को गिरफ्तार करने की आज्ञा काहिरबेग को दे दी।

असदयार ख़ाँ ने मालूम कर लिया कि कोहेनूर ख़जाने में जमा नहीं किया गया। इसी बीच काहिरबेग ने सफ़शिकन को गिरफ्तार कर लिया। राजा ने सफ़शिकन को गुनहगार समझ कर क़त्ल का हुक्म दे दिया।

काहिरबेग की तरफ से सफ़शिकन के क़त्ल का हुक्म लेकर बेदाद ख़ाँ फ़ज़ज़ाह के पास पहुँचा। आधा काम होते देखकर उसे खुशी हुई।

अज़ीरबद्ध सफ़शिकन अपने गुरु खाकीशाह से मिलने गया। गुरु ने राजा के विरुद्ध कुछ न करने की सलाह दी और सफ़शिकन वहाँ से वापिस आ गया। पिता के वध की आज्ञा सुनकर शहज़ोर विद्रोह पर उतारू हो गया परन्तु बाप ने बेटे को किसी से बैर न लेने की बात बताई। पुत्र ने पिता की आज्ञापालन का वचन दिया।

कोहेनूर का लालच दे कर काहिरबेग ने चाँदनी बेगम को अपने साथ मुनोर की शादी का वचन ले लिया।

शहज़ोर और मुनोर की छिपे-छिपे मुलाकात हुई। उसी समय चाँदनी बेगम काहिरबेग को लेकर वहाँ आई और शादी की बातचीत करने लगी। मुनोर ने मना कर दिया। काहिरबेग ने प्रतिज्ञा की कि वह शहज़ोर का प्रितान कर देगा।

शहजोर दरवान की नौकरी के लिए घर से निकल पड़ा और जंगल में काहिरबेग से उसकी भेंट हुई। काहिरबेग ने शहजोर को राजमी लिबास पहनकर खतम करने से उकसाया। शहजोर ने इंकार किया। काहिरबेग इस पर शहजोर को मार डालने की धमकी देने लगा। इसी बीच शहजोर की माँ वहाँ आ पहुँची। दोनों की आपसी तकरार में काहिरबेग निबल भागा।

मुनीर अपने बाप से माँ की बात कहती है और असदयार खाँ नसीबन नाम की दासी को पालकी में बिठा कर निकाह पड़े जाने की जगह मुनीर के म्यान पर भोजता है।

इधर राजा सुरेन्द्रसिंह से निहार सिंह काहिरबेग की बदमाशी का समाचार दे कर सफ़शिकन को निर्दोष बताता है और चाँदनी बेगम के कोहेनूर के लालच का रहस्य खोलता है। दोनों सच्ची बात जानने के लिए निकल पड़ते हैं।

काहिरबेग और मुनीर भी गुप्त शादी के समय पालकी में से नसीबन को निकलते देख कर कोहेनूर लेकर फ़लकजाह के पास जाने की फिरक करता है। यह खबर शहजोर और निहार सिंह को मिलती है, शहजोर काहिरबेग को पकड़ने निकल पड़ता है।

जिस समय निहार सिंह सफ़शिकन को बध के लिए बध-स्थल में ले जाता है उस समय एक गँवी आवाज सुनाई देती है और निहार सिंह सफ़शिकन को छिपा कर उसे एक अरब के लिबास में रखता है। राजा सुरेन्द्र पर सकट आता है। जंगल में रहते हुए सफ़शिकन को पता चलता है कि काहिरबेग फ़लकजाह से सरहद पर मिलकर, चढ़ाई करवाना चाहता है। सफ़शिकन फ़लकजाह को तलाश में जाता है। दोनों की अकस्मात् भेंट होती है और सफ़शिकन उसे कैद कर लेता है। उसी जंगल में राजा सुरेन्द्र अपने साथियों से अलग हो कर अकेला आ निकलता है। काहिरबेग उसे घेर कर कैद कर लेता है। इतने में शहजोर भी वहाँ पहुँच जाता है। निहार सिंह और अरब के भेस में सफ़शिकन वहाँ आते हैं। राजा मुक्त होता है और काहिरबेग शहजोर के हाथों मारा जाता है।

राजा उन्हें दरवार में बुला कर अपना उपकार प्रकट करता है। सफ़शिकन का इत्ताफ़ होता है। फ़लकजाह भी उसे निर्दोष बताता है। राजा पदचात्ताप करता है। नाटक सुख में समाप्त होता है।

इस नाटक में एक फ़ास भी है जिसमें त्रियाचरित्र प्रकट किया गया है। नाटक में सब मिलाकर केवल १९ गाने हैं।

इसी प्रकार नाजा के अन्य नाटक भी अपना पृथक् स्थान रखते हैं। इनके नाटकों के निर्देशक जोसेफ डेविड थे जो पारसी थियेटर के प्रसिद्ध और सफल निर्देशक माने जाते हैं।

‘नूरे-वतन’ में मूर्तों और इस्तरायलियों की लड़ाई के परिवेश में पिता की प्रतिज्ञा का बड़ा भावावेशपूर्ण वर्णन है। अपने समय का यह बड़ा लोकप्रिय नाटक था।

## पारसी अभिनेता ६

अंजूरवाग, घनजी भाई बरजोरजी : अपने अभिनय का श्रीगणेश एल-फिस्टन नाटक मंडली से किया। बाद में विक्टोरिया नाटक मंडली में प्रविष्ट हुए। वालीवाला के साथ इनका बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध था और उनकी विक्टोरिया मंडली के लिए घनजी भाई अंजूरवाग बड़े उपयोगी सिद्ध हुए।

विदेश-यात्रा में बंकाव नगर में अंजूरवाग हैजे की बीमारी के कारण परलोक सिधारे।

घनजी भाई अंजूरवाग बड़े आकर्षक अभिनेता और दृश्यपरक कलाकार थे। रंगमंच की साजसज्जा में उनकी बड़ी रुचि थी।

इनका एक नाटक प्रसिद्ध है जिसका नाम था 'चाल मारा बाप'।

अपु, फ़रामजी बादाभाई : कुंवरजी नाज़िर ने मन में विचार किया कि एक ऐसा नाटक खेला जाय जिसका सम्बन्ध गुजरात के इतिहास से हो और जिसमें हिन्दू रीति-रिवाजों का भी प्रदर्शन हो। परिणामस्वरूप उन्होंने 'राज करण घेला' नामक नाटक तैयार कराया। पारसियों द्वारा अभिनीत होने वाला यह प्रथम गुजराती नाटक था। इसके अभिनीत होने के समय तक न तो नाटक उत्तेजक मंडली बनी थी और न विक्टोरिया नाटक मंडली का ही जन्म हुआ था।

'करण घेला' में फ़रामजी अपु ने राजा करण का अभिनय किया था। संभवतः यही उनके अभिनय का श्रीगणेश था। बाद में फ़रामजी अपु विक्टोरिया नाटक मंडली में प्रविष्ट हुए। विक्टोरिया मंडली में इन्हें ऊँचे दर्जे का अभिनेता माना जाता था और उसी के अनुकूल इन्हे मासिक वेतन भी मिलता था। मंडली-के साथ-साथ इन्होंने कलकत्ता, दिल्ली, लाहौर और जयपुर आदि की भी यात्रा की थी। इन स्थानों से लौटने पर विक्टोरिया मंडली के मालिक कुंवरजी नाज़िर ने एक खानगी सभा बुलाई और सब बड़े-बड़े अभिनेताओं से मंडली को स्वयं आगे चलाने में असमर्थता प्रकट की। संक्षेप में विक्टोरिया नाटक मंडली भागीदारों की नाटक मंडली बन गई। इन भागीदारों में एक भागीदार फ़रामजी अपु भी थे। अतएव फ़रामजी अपु अभिनेता भी रहे और मंडली के मालिक भी।



विक्टोरिया नाटक मंडली में कई बार उलट-फेर हुए। एक परिवर्तन में फरामजी अपु और दादी ठूठी विक्टोरिया मंडली से पृथक् हो गए।

अन्य भागीदारों के साथ फरामजी अपु 'द्री पारसी नाटक मंडली' के भी भागीदार थे। इसी मंडली में लतीफा बेगम ने अपने नाच के कारण ग्राट रोड पर धूम मचा दी थी।

फरामजी अपु के एक भाई दीनशा दादाभाई अपु भी थे जो पहले 'बम्बई नाटक मंडली' में भागीदार रहे।

दीनशा अपु बड़े ठड़े स्वभाव के व्यक्ति थे। सभी अभिनेता इन्हें पसन्द करते थे। इनकी मृत्यु यद्रास में हुई।

आंटिया, होरमसजी जमशेदजी : खान बहादुर होरमसजी आंटिया एक अवैतनिक और अव्यवसायी अभिनेता थे। इन्हें अंगरेजी के नाटकों में भाग लेने की विशेष रुचि थी। यह 'शेक्सपियर नाटक मंडली' के, जिसकी स्थापना सन् १८७६ ई० में हुई थी, एक सदस्य थे।

यह मंडली शेक्सपियर के नाटकों को गुजराती भाषा के अनुवादों द्वारा अभिनीत किया करती थी। होरमसजी ने इसके 'रोमियो जूलियेट' में भाग लिया था।

होरमसजी अभिनेता थे, राजकर्मचारी थे और राजनीतिक सेवाओं से प्रसिद्धि प्राप्त करने वाले व्यक्ति थे।

आपल्ल्यार, नसरवानजी दोराबजी : इनका जन्म सन् १८१५ में हुआ था। असली अटक 'कीका दावर' थी परन्तु सन् १८५४ में नसरवानजी ने एक समाचारपत्र निकाला जिसका नाम 'आपल्ल्यार' (स्वतंत्र) था और जो सन् १८६६ तक चलता रहा। इस समाचारपत्र के आधार पर इनकी अटक 'आपल्ल्यार' पड़ गई। नसरवानजी ने सन् १८७८ में 'पारसी पंच' नाम का समाचारपत्र भी प्रकाशित किया था। उसे ये मरण पर्यन्त चलाते रहे। इनके पदचातु इनके भतीजे बरजोरजी नवरोजी आपल्ल्यार ने इस पत्र को जारी रखा। परन्तु नाम 'पारसी पंच' में 'हिन्दू पंच' हो गया था।

नसरवानजी एक लेखक, कवि, गायक और अभिनेता थे। कैवसाह कावराजी से बहुत दिनों तक इनका विरोध चलता रहा। नौवत यहाँ तक पहुँची कि मुकदमा सेनान्त तक चला गया, परन्तु डोमानाई फरामजी का राका के कहने से मुकदमा वापिस ले लिया गया और दोनों में मेल हो गया। घटना सन् १८७४-७५ की है।

नसरवानजी आपल्ल्यार कोई बड़े नाटक करने के शौकीन नहीं थे। उनकी रुचि मंगीत में बहुत अधिक थी। आरम्भ में संगीतबद्ध Sketches

किया और करवाया करते थे । उस समय यह "Parsi Stage Players" नाटक मंडली के मालिक थे।<sup>११२</sup>

जब माणकजी बारभाया का साथ हो गया तो उन्होंने 'सोहराब हस्तम' की कथा लेकर एक 'ओपेरा' बनाया । इन दिनों विक्टोरिया नाटक मंडली में काबराजी का 'बेजन-मनीजेह' और एदलजी खोरी का 'हस्तम-सोहराब' खेला जाता था । 'बेजन-मनीजेह' के गाने उस्ताद इमदाद खाँ की सहायता से रखे गये थे । एदलजी के नाटक के गाने दलपतराम ने बनाये थे । ऐसा प्रतीत होता है कि दोनों से बाजी लेने के लिए ही आपख्यार ने 'सोहराब-हस्तम' की रचना की थी । 'हस्तम-सोहराब' में हस्तम के चरित्र को प्रधानता दी गई है परन्तु आपख्यार ने सोहराब को प्रमुख माना है । एदलजी के नाटक में शाहनामा को आधार मानकर पूरी कथा का समावेश नाटक में किया गया है इसी कारण उसमें अनेक पात्र हैं । परन्तु "सोहराब-हस्तम" में सोहराब और हस्तम तथा तहमीना तीन ही प्रधान पात्र हैं । हस्तम का अभिनय नशरवानजी स्वयं और सोहराब का पाटं माणकजी बारभाया किया करते थे । तीसरा पात्र स्त्री पात्र था—सोहराब की माँ तहमीना । यह स्त्री पात्र अलबट क्लब के एक गायक दीनीयारजी करते थे । दीनीयार एक अच्छा गायक छोकरा था । एक दिन अकस्मात् रिहर्सल से गायब हो गया । जब तीन-चार दिन तक पता न चला तो जमसु कांदावाला को उसके स्थान पर रखा गया ।

आपख्यार इतने सफल अभिनेता थे कि सोहराब की मृत्यु पर पश्चात्ताप रूप में उन्होंने जो गाना गाया था उसके कारण दर्शक आठ-आठ आँसू रोने लगे थे ।

आपख्यार की यह भी एक खूबी थी कि गाते-गाते वह रंगमंच पर ही निर्देशन दे देते थे—व्यवस्थापक से कहते—'लाइट धीमी कर, लाइट धीमी कर ।' दर्शकों को क्लाने वाली पक्तियाँ थी—

संदेसो तहमीना ने, जइ कोई कहेजो रे ।

वापने हाये बंदो मुवे छे खून यय अंजाणा बिगेर ।

संक्षेप में नशरवानजी आपख्यार एक कवि, गायक और सफल अभिनेता थे । उनका स्वभाव सरल था । मई सन् १८७८ में शमीनी नगर में नशरवानजी दोराबजी आपख्यार का मरण हुआ । वहीं उन्हें दफनाया गया ।

ओगरा, सोरावजी फरामजी : सोरावजी ओगरा ने दादी पटेल के निर्देशन में अपनी अभिनय-कला का श्रीगणेश किया था। वह बड़े ऊँचे दर्जे के कानिडियन थे। उनका अविनाश जीवन न्यू आल्फ्रेड नाटक कम्पनी में व्यतीत हुआ था।

ओगरा बड़े हँसमुख, मीजीले स्वभाव वाले और मिलनसार व्यक्ति थे। स्वस्थ शरीर और सुरीली आवाज दोनों गुणों ने उनके व्यक्तित्व को बड़ा आकर्षक बना दिया था। परन्तु निर्देशक के रूप में वह अनुशासन के बड़े पक्के थे। किसी अभिनेता का वह साहस नहीं था कि रिहर्सल घर में निश्चित समय से एक मिनट भी देर में पहुँच जाय। इस सम्बन्ध में उनके मालिक तक किसी अभिनेता द्वारा उनकी शिकायत सुनते नहीं थे। पं० राघेदयाम पर इस विषय में उनका बड़ा भरोसा था। सोरावजी की अनुपस्थिति में उक्त पडितजी ही रिहर्सल का काम संभालते थे।

ओगरा का अभिनय मैंने स्वयं अभिमन्यु नाटक के अन्तर्गत 'राजा बहादुर' नामक प्रहसन में देखा था। इस प्रहसन में अशुभामदपसद व्यक्ति का भञ्जक उड़ाया गया है। ऐसे ही व्यक्तियों को उन दिनों अंगरेजों द्वारा 'राजा बहादुर' और 'राय बहादुर' आदि पदवियाँ दी जाया करती थी। सोरावजी की चाल-ढाल, स्वर का उतार-चढ़ाव, उच्चारण की शुद्धता और अग-भंगिमा सभी बड़े प्राकृतिक और मनमोहक थे। इस प्रहसन में उनका तकिया-कलाम था— "तारीफ तो यही है।" ये वाक्य उनकी भूति के मानो पर्याय हो गये थे। उन्हें देखते ही दर्शकगण चिल्ला उठते थे "तारीफ तो यही है।" यही स्थिति अभिनेता और दर्शक के सामंजस्य की हुआ करती थी। सोरावजी इसदृष्टि से बड़े भाग्यशाली थे।

सोरावजी को रंगमंच पर स्त्री अभिनेत्रियों की उपस्थिति से चिड़ थी। उनके रहते हुए कोई स्त्री अभिनेत्री न्यू आल्फ्रेड में प्रविष्ट नहीं हो सकी।

लकवे की बीमारी ने सोरावजी का अन्त हुआ।

कंभावटर, कावसजी माणकजी : कावसजी माणकजी पारसी स्टेज के प्रसिद्ध कंवरजी नाजरजी के बड़े कृपापात्र अभिनेता थे। यह सदा स्त्री पार्ट किया करते थे और नाजरजी इन्हें 'बहुजी' के साइं वाले नाम से पुकारा करते थे। "करण-धेला" नामक गुजराती नाटक में इन्होंने रूपसुन्दरी का अभिनय किया था। 'ह्रिस्चन्द्र नाटक' में जोगिन का पार्ट बड़ी मफलता से पूर्ण किया था। लोटन का पार्ट करने वाले सुरसोदजी कालीवाला के जोगिन ने जो असंत्य

कोड़े लगाये थे और उस पर छोटन ने जो नाच नाचा था उसकी कल्पना आज भी सुख-दुःख मिश्रित शब्दों में व्यक्त की जा सकती है ।

कावसजी बड़े पतले-दुबले शरीर वाले व्यक्ति थे । काला घोंगा पहिने हुए उनकी एक तस्वीर कैंसरे-हिन्द मे (१९३१) प्रकाशित हुई थी ।

कांगा, डोसाभाई फरामजी : यद्यपि व्यवसाय के आदमी न होकर वेतन-भोगी थे परन्तु नाटक का शौक था । अबीसीनिया की लड़ाई में अफ्रीका से वापिस आने पर बम्बई में बूट, शूज और घोड़ों की जीन आदि का व्यवसाय ग्रहण किया ।

“जोरास्ट्रियन नाटक मंडली” में ‘जालम जोर’ नाटक में ‘जालम जोर’ का अभिनय बड़ी सफलता से किया । बाद में दादा भाई ठूठी की स्थापित “हिन्दी नाटक मंडली” में चले गये । ‘हिन्दी नाटक मंडली’ ने जब कावराजी का लिखा ‘फरेदून’ नाटक खेला तो उसमें ‘जोहाक’ के सिपहसालार ‘जरसाह’ का अभिनय बड़ी संतोषप्रद रीति से किया ।

तत्पश्चात् डोसाभाई कांगा अपने जन्मस्थान नवसारी में चले गये और वहीं उनका शरीरान्त हुआ ।

कांगा, पेस्तनजी दीनशाह : “शेक्सपियर नाटक मंडली” के भंग होने पर एक नई नाटक मंडली की स्थापना सन् १८७९-८० में हुई । इसका नाम था The Zoroastrian Dramatic Society । इसके स्थापकों में डा० धनजी-भाई पटेल एवं पेस्तनजी दीनशाह कांगा प्रमुख थे । पेस्तनजी कांगा क्रिकेट के प्रसिद्ध खिलाड़ी थे ।

डा० धनजी भाई ने एदलजी खोरी के नाटक ‘रस्तम-सोहराब’ को परिष्कृत कर उसे गीतबद्ध Opera बनाया था । इस नाटक में पेस्तनजी कांगा ने बादशाह ‘केकाऊस’ का अभिनय किया था ।

कावराजी, कँखुशर नवरोजी : कँखुशर कावराजी का जन्म २१ अगस्त सन् १८४२ में हुआ था और शरीरान्त २५ अप्रैल सन् १९०४ में । इनका बासठ वर्ष का दीर्घ जीवन पारसी समाज के लिए बड़ा उपयोगी और शिक्षाप्रद रहा । कँखुशर जीवन भर अपनी जाति के उद्धार और विकास योजनाओं में व्यस्त रहे । बहुत ही छोटी अवस्था में वह ‘रास्त गोप्तार’ नामक पत्र के अधिपति और सम्पादक बन गये थे । जब तक उन्होंने उसका सम्पादन किया तब तक महान् उत्तरदायित्व, सत्यवादिता, निर्लिप्तता और निर्भयता का निर्वाह किया ।

सन् १८६७ में उन्होंने पारसी बसरतशाला को एक दृढ भित्ति पर स्थापित किया। ऐसा करने के लिए उन्होंने तत्कालीन सभी पारसी चालू नाटक मंडलियों को एकत्रित कर सहायताार्थ एक नाटक का प्रदर्शन किया। इस नाटक का नाम "कॉमेडी आफ एरर्स" था। दो रात के अभिनय से जो धनराशि एकत्रित हुई उसे बसरतशाला के स्थायी कोष में जमा कराकर क्षतिपूर्ति कर दी।

अब काबराजी के सामने प्रश्न यह था कि एकत्रित अभिनेताओं का क्या किया जाय? उन्हें बिखेर दिया जाय या संगठित कर कोई बड़ी प्गारी भरतम मंडली स्थापित की जाय। निश्चय यही हुआ कि नई नाटक मंडली बनाई जाय। बस काबराजी की मंत्रणा से "विक्टोरिया नाटक मंडली" की स्थापना हो गई। काबराजी ने आरम्भ में ही तीन नाटक लिखकर मंडली को दिए और उनका निर्देशन स्वयं किया।

एक नाटक 'बेजान मनीजेह' में जमसेदजी दाजी ने इतना सुन्दर पाठ किया कि काबराजी ने 'जमसु मनीजेह' के लिए एक 'बेनिफिट नाइट' निश्चित की। परन्तु कुछ लोगों के कहने में जमसु मनीजेह को उसमें भाग लेने से मना कर दिया। परिणाम यह हुआ कि स्वयं कैखुशर जी काबराजी ने मनीजेह की भूमिका संभाली। उनके अभिनय की देखकर सभी स्तब्ध हो गये। यही उनका प्रथम एवं अंतिम अभिनय था।

कैखुशर बड़े साहसी, विद्वान्, आलोचक और सुधारवादी व्यक्ति थे। पारसी उन्हें सत्य ही 'पारसी नाटक तस्तानो वाप' मानते हैं।

कल्याणीवाला, भीखाजी न० : हीरजी खभाटा के शिष्य थे। अपनी अभिनय-कला का आरम्भ (पुरानी) "आलफ्रेड नाटक मंडली" से किया था। "शाहजादा श्याबक्ष" नाटक में श्याबक्ष की भूमिका बड़ी सफलता और उत्कृष्टता में सम्पन्न की थी। इसी से दर्शकगण उन्हें 'भीखु श्याबक्ष' के नाम से पुकारा करते थे।

केरावाला, धनजी भाई हस्तमजी : आरम्भ में 'फ्रेंड्स' के Gentlemen's Amateurs मंडली में सम्मिलित हुए। उसमें स्त्री-भूमिका किया करते थे। 'फ्रेंड्स' की मंडली प्रायः Comedy of Errors सुबराती भाषा में खेला करती थी। केरावाला उसमें स्त्री-पाठ ही करते थे।

महिला-पाठ करते-करते धनजीभाई को पुरुष भूमिका मिलने लगी। विक्टोरिया नाटक मंडली में सम्मिलित होकर धनजी भाई ने 'बेजान' का पाठ किया था। अपनी अद्भुत सफलता के कारण धनजी भाई भी 'धनजी धन' ही कहलाने लगे थे।

वेजन के पश्चात् इन्होंने 'जमशेद' नाटक में 'कारम' पहलवान का पार्ट बड़ी सुन्दरता से किया। जब विक्टोरिया मंडली गुजराती के अतिरिक्त उर्दू-हिन्दी के नाटक खेलने लगी तो धनजीभाई भी उस रंग में शामिल हो गये। 'सोने के मूल की खुरजद' में धनजी भाई ने कोतवाल का पार्ट किया। इस भूमिका की उत्कृष्टता के कारण उन्हें बड़ी प्रसिद्धि प्राप्त हुई।

कोलेजर, एदलजी दादाभाई उर्फ ऐदु : पायध्वनि का रहने वाला एक छोकरा था। जब विक्टोरिया मंडली नाज़रजी की मिलवियत में देहली जा रही थी तो उन्हें स्त्री-भूमिका के लिए एक-दो छोकरों की आवश्यकता थी क्योंकि कंत्राक्टर को छोड़कर पेशु आवान तो दादी पटेल की नई मंडली में सम्मिलित हो गया था। नाज़रजी के दूतों ने जैसे-जैसे 'कोलेजर' को ढूँढ निकाला और उसे देहली ले गये।

ऐदु का गला बड़ा मधुर था और आवाज़ बड़ी सुरीली थी। अपने गाने के कारण वह बड़ा लोकप्रिय था। 'अलाहीन' नाटक में उसने चीन की शहजादी की भूमिका से दर्शकों का मन इतना मोह लिया था कि टिकट खरीदते समय लोग यह पूछा करते थे कि 'ऐदु पार्ट करेगा क्या?'

खंवाता, जेहाँगीर : चुलबुले मिजाज और शरास्ती स्वभाव का छोकरा था। स्कूल में जाता परन्तु पढ़ने में मन नहीं लगता था। रुचि नाटक की ओर थी। परिणामस्वरूप स्कूल जाना ही छोड़ दिया। अब निठल्ला बैठे तो फैसे। आखिर जहाँ कहीं रिहर्सल में जाना आरम्भ किया। एक बार एक अभिनेता को स्वयं उसका पार्ट करके बताया। यह देखकर दूसरे अभिनेता उसकी अभिनय-कला से बड़े प्रसन्न हुए। उनकी सिफ़ारिश से जेहाँगीर विक्टोरिया नाटक मंडली में ले लिये गये। जेहाँगीर ने स्त्री-भूमिका सँभाली परन्तु उसमें तो बड़े अवगुण थे। लम्बा होने के कारण उसकी चाल-ढाल में नारीगत शोभा न थी। दूसरे उसकी वाणी में बड़ी शीघ्रता थी। दादाभाई ठूठी उसे अनेकों बार जल्दी जल्दी बोलने पर फटकारते रहते थे। कभी-कभी मार भी देते थे।

जेहाँगीर ने विक्टोरिया नाटक मंडली में जमशेद नाटक की 'अहमदाज' की स्त्री भूमिका निभाई थी। जेहाँगीर में एक कमी थी। वह जमकर एक स्थान पर काम नहीं कर सकता था। विक्टोरिया मंडली से वह आलफ़ेड मंडली में चला गया। उसमें भी अधिक नहीं टिका। देहली में जाकर उसने अपनी ही एक नई कम्पनी स्थापित कर ली। धनजी भाई पटेल उसे 'ममता नूत' कहने थे।

जैहंगीर कुछ दिन दादा भाई ठूठी के हिन्दी नाटक मंडली में भी रहा । इस मंडली में उसने 'बेनजीर-बदरे मुनीर' में माहसत परी का पार्ट किया । जैहंगीर इस समय अपनी अभिनय कला की उच्च चोटी पर था । एक बार उमने विलायत जाकर अभिनय-कला सीखने की प्रबल इच्छा की थी और जैसे-तैसे वहाँ पहुँच भी गया था । परन्तु वहाँ से कुछ हासिल करके नहीं लौटा । यूँ परोक्ष रूप से उस पर जो कुछ भी प्रभाव पड़ा हो ।

जैहंगीर प्रायः टिबोली थियेटर में अभिनय करता था । उमने उर्दू नाटक 'जुलमे नारवा' में भी पार्ट किया था । यह नाटक शेक्सपियर के नाटक *Cymbeline* अथवा *Othello* का रूपान्तर था । उसे *Pantomime* का भी बड़ा शौक था और नगरवानजी सरकारी के साथ वह उसमें भाग लेता था । जैहंगीर स्वयं एक डाक्टर बनता था और नगरवानजी उसका कम्पाउण्डर ।

जैहंगीर अभिनय-कला और 'मैक-अप' में अपने मामा हीरजी खंबाता का शोग्य और कुशल सिध्य था । कावसजी खटाऊ ने उमी की नाटक मंडली में अभिनय-कला सीखी और फिर अपनी आल्फ्रेड मंडली चलाई ।

जैहंगीर खंबाता ने कुछ नाटक भी लिखे हैं । उनका "जुहीन जगड़ो" बड़ा लोकप्रिय गुजराती नाटक था । दूसरे दो नाटकों के नाम थे 'धरती कंप' और 'कांहीयार कनफ्युजन' ।

जैहंगीर की एक अन्य पुस्तक भी बड़ी रोचक और उपयोगी है । नाम है "भारत नाटकी अनुभव" ।

खंबादा नक्शेरजी सं० : आरम्भ में छोटी-मोटी नाटक मंडलियों में स्त्री-पार्ट किया करते थे । बाद को बालीवाला की विक्टोरिया मंडली में आ गये । अखिँ बली जाने पर भी इन्होंने अभिनय-कला का अच्छा प्रदर्शन किया । बाद में स्वतंत्र मंडली स्थापित कर ली । मंच पर एक पारसी स्त्री से पार्ट कराया जिसके कारण पारसी जाति में पर्याप्त चर्चा चली । अन्त में वह स्त्री स्वेच्छा से मंडली छोड़कर अन्यत्र चली गई ।

इन्होंने बहुत दिनों तक मंच पर काम किया । बालीवाला के स्वामिभक्तों में इनकी भी गणना होती है ।

संभाता, हीरजी : एक अव्यवसायी अभिनेता के रूप में अपना नाटकीय जीवन आरम्भ किया । अंगरेजी का विशेष शौक था, अतएव आरम्भ में अभिनय भी अंगरेजी नाटकों में ही करते थे । बाद में अपना सम्बन्ध आल्फ्रेड नाटक मंडली में कर लिया । वहाँ इनकी प्रतिष्ठा ऐसी ही थी जैसी विक्टोरिया नाटक

मंडली में कावराजी की अथवा जोरास्ट्रियन नाटक मंडली में एदलजी खोरी की ।

आल्फ्रेड मंडली के लिए हीरजी ने "शहजादा श्यावक्ष" और "जहाँबख्श गुल ख़ुशसार" नाम के दो नाटक तैयार किए । इन दोनों के लेखक खुरशेदजी वमनजी परामरोज थे । दोनों गुजराती के नाटक थे । हीरजी की यह विशेषता थी कि निर्देशक के रूप में वह पत्थर जैसे मामूली अभिनेता को भी रगड़-रगड़ कर हीरा बना देते थे ।

'मेक-अप' की कला में तो हीरजी ख़्वाता बहुत ही दक्ष थे । उन जैसा कुशल श्रृंगारकर्ता पारसी जाति में दूसरा न था । उन्होंने अंतिम अभिनय "आबे-इवलीस" नाटक में किया था । यह उर्दू का नाटक था और आल्फ्रेड मंडली के प्रसिद्ध नाटककार मुंशी मुराद अली 'मुराद' का लिखा हुआ था । हीरजी का उर्दू उच्चारण प्रशंसनीय था ।

"आबे-इवलीस" नाटक में भाग लेने के उपरान्त वह रंगमंच से पृथक् हो गये । हीरजी भाई अभिनेता थे, डिरेक्टर थे और लेखक भी थे । आबे-इवलीस इन्हीं का लिखा हुआ गुजराती नाटक था । ११३ मालूम होता है 'मुराद' ने अपना उर्दू नाटक उसी के आधार पर लिखा था ।

**खटाऊ, कावसजी पालनजी :** कावसजी पालनजी खटाऊ एक गरीब परिवार के व्यक्ति थे । घोवी तालाब के ऊपर एक छोटे से मकान में अपने भाइयों के साथ रहते थे । यह मकान एक छोटी सी गली में था जिसका निकास हुंकार बाजार के सामने वाली सँकरी गली में था ।

कावसजी का अभिनय-जीवन सन् १८७५-७६ से आरम्भ हुआ । शुरू-शुरू में डालु घामर की कम्पनी The Shahu Alam Natak Mandli में अभिनय करते थे । बाद में जेहाँगीर ख्वाता की "एमप्रेस थियेटोरिया नाटक मंडली" में आ गये । इनकी अभिनय-कला के वास्तविक गुरु जेहाँगीर ख्वाता ही थे । जेहाँगीर ख्वाता जैसा शिक्षक मिलना भी एक बड़े सौभाग्य की बात थी । जेहाँगीर भी, कावसजी जैसा कुशल और दक्ष शिष्य प्राप्त करने में कम मायमाली नहीं थे । अपनी कला-कुशलता के कारण खटाऊ जेहाँगीर के दाहिने हाथ बन गये थे ।

कावसजी ने 'गोरखघंघा', 'महाभारत' और 'सूने नाहक' तथा 'असीरेहिस' में अपने अभिनय के कारण धूम मचा दी थी । गाने में कुशल होने के कारण



उनकी काया में चार चाँद लग गये थे । कावसजी को नाटक लिखने में भी रुचि थी । ख्वाता के साथ मिलकर उन्होंने विक्टोरिया नाटक मंडली में खेली जाने वाली प्रथम 'इन्द्रसभा' तैयार की थी । "अलीबाबा और चालीस चोर" को ऑपेरा में परिवर्तित करने का श्रेय उन्हें ही दिया गया है ।

कावसजी को ट्रैनिक भूमिका अति प्रिय थी । हेमलेट का पाट उन्होंने इतनी अच्छी तरह किया था कि लोग उन्हें Henry Irving के नाम से पुकारा करते थे । कावसजी की अभिनय-कला पर मोहित होकर ही मिस मैरी फ्रैन्ज अपने पिता को छोड़कर उसके साथ चली आई थी और बहुत दिनों तक उनके साथ रहकर रंगमंच की रानी रही थी । वहा जाता है जहाँगीर खटार उसी का पुत्र था ।

सन् १९१६ में जब कावसजी की आलफ्रेड नाटक-मंडली लाहौर में थी, वह वही बीमार पड़े और डाइबेटोज की बीमारी में ११वीं अगस्त को परलोक सिधारे ।

कावसजी की लोकप्रियता इतनी अधिक थी कि लोगों ने उनके दाव को गाड़ी में रखकर आरामगाह तक नहीं ले जाने दिया । अभिनेता अपने कंधों पर रखकर उन्हें हमसान ले गये । सब-यात्रा में हजारों दर्शक थे ।

कावसजी उन भाग्यशालियों में से थे जो अपनी कला व सज्जित अच्छी सम्पत्ति अपने पीछे छोड़ गये ।

चीनार्द, अरदेशर : अरदेशर ने जोरास्ट्रियन मंडली में होने वाले 'हनीमून' में स्त्री पात्र किया था । वहाँ से वह विक्टोरिया नाटक मंडली में आये और नाज़र जी की मिलकियत के समय काफी दिन उसमें रहे । यहाँ लोग उसे 'अरदेशर मामी' कहकर पुकारा करते थे ।

विक्टोरिया मंडली के बाद वह कई अन्य मंडलियों में चले गये । ख्वाता की मंडली में 'जुमे-नारवा' में भाग लिया ।

अभिनय-कला में वह डा० नसरवानजी पारख को अपना प्रतिमान (Model) मानते थे ।

चीनार्द, खरदोद जी अरफंदियार जी : एक बड़ा-सुंदर, जबान पारसी छोकरा था जो स्कूल पढ़ने जाया करता था । उन विनों नाटक मंडली वाले अपने यहाँ स्त्री पाट कराने के लिए ऐसे लड़कों की ताल-आंक में रहा करते थे । एक दिन खरदोद जी जैसी-मछली भी उनके जाल में फँस गई ।

आलफ्रेड मंडली में नानामार्द राणीना का लिखा हुआ 'होमला हाउ' नाटक खेला गया । कावसजी गुरगीन ने इसमें एक महत्वा पारसी एदलहरीम

का पार्ट किया और खरशेदजी ने हीरा मरुची का। खरशेद जी के पार्ट की कुशलता और उसके हाव-भाव के कारण दर्शक उस पर मोहित हो गये। अलीबाबा और चालीस चोर में उसने चोरों के सरदार का पुरुष-पार्ट किया।

दादो पटेल की Original Victoria Mandli में भी खरशेद जी चीनाई, अपनी मंडली छोड़कर, गए थे। बाद में पुनः आल्फ्रेड में सम्मिलित हो गये।

यह दुर्भाग्य की बात थी कि आल्फ्रेड की नाट्यशाला जलकर राख हो गई और खरशेदजी चीनाई जैसा अभिनेता भी एकान्तवासी हो गया।

चीचगर, एदलजी बेरामजी(सेलानी) : विट्ठलदास नामक एक नाटक के शौकीन ने २५००० रु० लगाकर एक नाटक मंडली खोली। नाम रखा The Bombay Volunteer Theatrical Co. Ltd.। इसमें नशरवानजी मेरवानजी लॉ साहब का लिखा एक उर्दू नाटक खेला गया जिसका नाम 'हीरा' था। इस नाटक में मुख्य भाग एदलजी का ही था। नाटक की समाप्ति पर एक प्रहसन भी खेला जाता था जिसका नाम था 'मगलो हजाम'। मगलो हजाम का पार्ट भी एदलजी चीचगर ही करते थे।

इस प्रहसन के गाने बड़े ही लोकप्रिय थे और सत्य बात यह थी कि वे अधिकतर एदलजी के ही बनाये हुए थे। उनमें से एक अतिप्रिय गीत की पंक्ति यह थी—

“माह नाम भगलो हजाम, हजाम रे हूँ अमदाबाद नो,  
लाल महाराज नो—भजलो हजाम।”

विट्ठलदास की मंडली छोड़कर एदलजी चीचगर आल्फ्रेड मंडली में चले आये। उस समय आल्फ्रेड के मालिक भाणक जी मास्टर थे, नानाभाई राणीना डिरेक्टर थे और कात्रसजी पालनजी खटाऊ तथा मेरी फैंटन उसके प्रसिद्ध अभिनेताओं में थे। जब मंडली रावलपिंडी गई तो एदलजी भी उसके साथ थे।

एदलजी को अभिनय के अतिरिक्त गाने और नाचने का भी अच्छा अभ्यास था। रावलपिंडी से लौटने पर आल्फ्रेड मंडली भंग हो गई और उसका स्थान नई आल्फ्रेड ने ले लिया। उस समय एदलजी को उसमें नृत्य की शिक्षा देने के लिए नियुक्त कर लिया गया।

जांजुली, दस्तमजी कावसजी : सन् १८६० के प्रसिद्ध लेखकों में से थे। इनकी रचनाओं के दो संग्रह इनके मित्र ने प्रकाशित किये थे। यह जोरा-स्ट्रियन क्लब के स्तम्भ थे। इनकी वास्तविक अटक 'सुरती' थी, परन्तु जादूली बंमे हुई पता नहीं चलता।

जोशी, फरामरोज दस्तमजी . मन् १८६८ में मैट्रिक पास किया। इनके सावियों में धनजी शाह नवरोज पारख (Lt. Col. ) तथा जहाँगीरजी बेहरामजी मर्जवान (लेखक और जाम-जमशेद का मालिक) थे। फरामरोज ने सरकारी नौकरी में अपना जीवन व्यतीत किया। वह सरकारी सेन्ट्रल प्रेस के सुपरिन्टेण्डेंट थे। फ्रीमेसन भी थे।

फरामजी गुस्तादजी के Gentlemen Amateurs की ओर से Grand Theatre में एक नाटक Lady of Lyon गुजराती भाषा में अभिनीत हुआ था। इस नाटक में फरामरोज जोशी ने प्रमुख नारी-पार्ट किया था। एल्फिन्स्टन से सम्बन्धित न होने के कारण फरामरोज उस मंडली के नारी पात्र का अभिनय करने वाले नजरवानजी पारख और डी० एन० बाटिया के सम्पर्क में नहीं आये थे। सम्भवतः अपनी कलाकुशलता से फरामरोज को कोई न कोई मंडली उठा लेती परन्तु फलघुस के तीव्र स्वभाव से सब कोई डरता था अतएव उनकी मंडली के किसी अभिनेता को उड़ा लेना सुगम कार्य नहीं था।

फरामरोज को गाने का भी बड़ा शौक था। यद्यपि वह कोई तानसेन नहीं थे परन्तु अपने पार्ट में आने वाले सभीत को बड़ी मधुरता और कुशलता से अभिव्यक्त कर दर्शकों को अपनी ओर आकृष्ट कर लेते थे।

Lady of Lyon के बाद अन्य कोई नाटक करने के विचार में फलघुस मग्न थे कि उनके कान में यह बात पहुँची कि फरामरोज कोई नई मंडली की स्थापना करना चाहते हैं। यह सुनते ही फलघुस का पारा ऊँचा चढ़ गया। सीधे रिहर्सल रूम में आकर कहने लगा—

“शेठीयाओ ! आपने तो आ नाटक फकत शोखताने सातर करयेछ, अने तमे साहेबोवो फकत ‘कामप्लीमेंटरी’ टिकटो लई नाटक करोछ। मारे माथे आ कलब चलावामां मोटो जोखम छे। वास्ते तयुंने कोई बीजी कलब वाला ओ ऊँघु चतु (उल्टी राय देकर) समजावी धोताने त्यों लई जवा कहे, तो मारी जोखम दारी तो बीचार करीने जाओ। मारा विरोधीओ जाणता न, बी, के हूं जो छेले पाटले बेसश, (जो अपनी असलियत पर आ जाऊँगा) तो ते लोकने ‘पातरे पाणी पावश’। मारा कोई बी एक्टरनी अडासे ते लोकने जनु नहीं।” इस पर किसी अभिनेता ने कहा—“साहेब ! पहले नई कदबवाला फरामरोज जोशी को क्या समझाते थे ?” यह सुनते ही फलघुस के मानो आग लग गई और वह फरामरोज पर बुरी तरह बिगड़ने लगा। दोनों में खूब गर्मागर्मी रही। परिणाम यह हुआ कि फरामरोज जोशी वहाँ से बाहर निकल आये और आगे का कार्यक्रम मोचने लगे।

फरामरोज जोशी द्वारा Gentlemen Amateurs त्यागने का फलघुस को बड़ा दुःख हुआ परन्तु चिड़िया हाथ में मे उड़ चुकी थी। अब Gentlemen Amateurs भंग हो गया। यह घटना लगभग १८६८ की है। फलघुस ने किसी अच्छी नाटक मंडली में घुसने का विचार किया। उनकी मुराद पूरी हो गई। सन् १८६७ में कौखरार कावराजी ने विक्टोरिया नाटक मंडली स्थापित की थी। सन् १८६८ में फरामजी गुस्ताद उस में सम्मिलित हो गये।

इधर फरामरोज जोशी भी अपने लिए चिंता में थे ही क्योंकि नाटक करने का उन्हें अद्भुत व्यसन था। अतएव उस समय चलती हुई आल्फ्रेड नाटक मंडली में सम्मिलित हो गये। सन् १८७१ में उन्होंने आल्फ्रेड में शाह-जादा इशवक्ष नाटक में फिरगीस का पार्ट किया था। दूसरा नाटक था जेहांवक्ष। इसमें फरामरोज जोशी ने गुलरुवसार का पार्ट किया था।

फरामरोज जोशी अप्रैल सन् १८७१ में नाट्य-रगमंच से पृथक् हो गये।

ठूठी दादाभाई रतनजी : दादाभाई ठूठी पारसी रगमंच के बड़े प्रसिद्ध अभिनेता, डिरेक्टर और भागीदार व्यक्तियों में से थे। उन्होंने नाटक मंडली में आकर कब से काम करना आरम्भ किया, इसका पता नहीं चलता। परन्तु सन् १८७४ में जब कंवर जी नाज़र अपनी विक्टोरिया नाटक मंडली को लेकर प्रवास यात्रा पर गये तो एल्फिस्टन नाटक मंडली की बागडोर दादा भाई ठूठी को ही सौंप कर गये थे। उस समय दादा ठूठी ने एदलजी खोरी से गुजराती भाषा में 'सितमगर' नामक नाटक लिखा कर अभिनीत किया था। सितमगर की भूमिका में स्वयं दादा भाई अवतीर्ण हुए थे। कहने की आवश्यकता नहीं कि दादा भाई की अभिनय कला ने दर्शकों के मन को मोह लिया था। यह नाटक ईरानी वेशभूषा में खेला गया था। इसी नाटक में एक लुटेरों की टोली किसी छोकरे के पीछे उसकी खोज करते हुए जंगल में जाती है। उस अवसर पर एक 'कोरस' के गाने की व्यवस्था नाटक में है। उन दिनों नाटकों में गाने की रीति प्रचलित नहीं हुई थी। पारसी छोकरे और छोकरियाँ सभी के लिए संगीत की शिक्षा बुरी दृष्टि से देखी जाती थी। परन्तु मंडली में गाने वाले के अभाव में स्वयं दादा भाई ठूठी वेश बदलकर लुटेरो की टोली में सम्मिलित हो जाते हैं और उस कोरस में अग्र भाग लेते हैं। कोरस की कुछ पंक्तियाँ ये हैं :—

“बर चाले हाले दीलमाँ नोंधी लो,  
मंजल दीठ हरगम जो जो—  
जीव लई नक्कीज नाठो छे,

खोन पर फूटी गयो छे,

होयी कोई नक्की आयो छे

घतायो हमनो छोकरो—“ आदि ।

जब विक्टोरिया नाटक मंडली कलकत्ते गई हुई थी तो वहाँ पर इन्द्रसभा में पार्ट करने के लिए नाज़रजी ने बम्बई से दादामाई ठूठी को बुलाया था। दादामाई ठूठी वहाँ का काम समाप्त करके (इन्द्रसभा में इन्द्र का अभिनय कर) बम्बई चले आये और अपने निदेशन में एल्फिंस्टन नाटक मंडली को चलाने लगे। एल्फिंस्टन में उन्हें एक सौ रुपया मासिक वेतन निदेशक के रूप में मिलता था।

नाटक आरम्भ करने से पहले 'जलसा' के आविष्कारक दादामाई ठूठी ही थे। इस जलसे में मंडली के सभी गाने वाले नाटक आरम्भ करने से पहिले रगमच पर आकर बैठते और गाते थे। इस प्रयोग से दादी ठूठी ने जनता को पहिले से ही अपनी ओर आकर्षित करने की बात पूरी की थी। संगीत का आनन्द भी दर्शकों को नाटक के अतिरिक्त प्राप्त हो जाया करता था। बाद में अन्य मंडलियों ने भी इस प्रयोग की नकल आरंभ कर दी थी।

जब दादी ठूठी एल्फिंस्टन में डिरेक्टर थे तो उन्होंने एक नाटक 'नेक बल्ले घगाड़ेला वार' अमनीत कराया था। इस नाटक के लेखक एदलजी खोरी थे। दर्शकों ने इसे बड़ा पसन्द किया था। बाद में विक्टोरिया मंडली ने इसे मुंशी रौनऊ से ओपेरा में परिवर्तित कराकर अमनीत किया था। घनजी माई का कथन है कि "एज खेलने विक्टोरिया क्लब ना मुंशी रौनके, पाछल थो काब्यबंदीया रची, विनटोरियाना खेलाडिओ ए ते स्टेज करी, असल खेलनू खून कीं घू हतुं। ...असल लखेनो खोरीनो खेल कोण पामे रही गयो?" ११४

पूना के सीजन का समाप्त करके जब विक्टोरिया मंडली बम्बई वापिस आई तो नाज़रजी ने उसकी यागडोर सँभालने के लिए मंडली के अमिनेताओं को उत्तेजित किया। परिणामस्वरूप सुरुशेद जी वालीवाला, डोसामाई दंगोल, घनजीमाई घडयाली और फ़रामजी अपु उसके सम्मिलित भागीदार बने। यह घटना जनवरी सन् १८७६ की है। परन्तु बिना दादामाई ठूठी की सहायता के उन्हें सफलता की कोई आशा नहीं थी। अतएव उन्होंने दादी ठूठी को, जो अब भी एल्फिंस्टन के वेतनभोगी डिरेक्टर थे, मना लिया। दादी ठूठी गई वनी इस विक्टोरिया मंडली के भागीदार और डिरेक्टर दोनों हो गये।

मंडली के भी चार के स्थान में पांच मालिक बन गये। विक्टोरिया मंडली की मालिकी और डायरेक्टरी हाथ में आते ही दादी ठूठी ने उसकी सारी नई ड्रेसें और पदें आदि बनवा डाले। एक नया सम्राट बंधा।

सन् १८७७ में ठूठी ने विक्टोरिया की भागीदारी छोड़ दी। संभवतः इनका कारण यह था कि अन्य मालिकों ने मंडली को समुद्र पार बर्मा, रंगून, सिंगापुर आदि ले जाने का इरादा कर लिया था और ठूठी को यह समुद्र यात्रा जेंचती नहीं थी।

दादी ठूठी ने विक्टोरिया मंडली के 'अलादीन याने अजीबो गरीब चिराग' में भी बड़ा सफल अभिनय किया। यह नाटक एक ओपेरा था और दादी ठूठी अपने गायन से दर्शकों को उसी तरह मुग्ध करते थे जिस प्रकार वह सोहराब हस्तम ओपेरा में करते थे।

यह तथ्य तो सभी को मालूम है कि दादी पटल और दादी ठूठी की परस्पर बनती नहीं थी। अतएव एक दिन दादी ठूठी विक्टोरिया मंडली की भागीदारी से मुक्त हो गये। परन्तु नाटक का धंधा उनकी नस-नस में पैठ चुका था अतएव उसे छोड़ना उनके लिए असंभव था। तुरन्त दादी ठूठी के मस्तिष्क में एक नई कम्पनी खोलने की बात उठी और उन्होंने 'हिंदी थियेटर' की नींव रखी। एक ओर यह नई नाटकशाला निर्मित होनी आरम्भ हुई, दूसरी ओर उन्होंने बेनजीर बदरे मुनीर की रिहर्सल भी आरम्भ कर दी। नये क्लब का नाम रखा 'हिन्दी क्लब'। इस हिन्दी क्लब के कुछ एक्टर थे—

१. दादी रतनजी ठूठी—मालिक, एक्टर तथा डिरेक्टर
२. दादी अल्पदियार जी मिस्त्री—दादी जादूबाज
३. अरदेशर शराफ़—एक व्यापारी
४. जेहागीर पेस्तनजी खंवाता
५. कावसजी कलीगर (काऊ कलीगर)
६. नवरोजी वाटला
७. नवरोजी एदलजी तंबोली
८. कावसजी पालनजी खटाव
९. कावसजी मिस्त्री (काऊ हांडो)
१०. फरामजी गुस्तादजी दलाल (विक्टोरिया के एक भागीदार)
११. जमशेदजी का० दाजी (जमसू मनीजेह)
१२. जेहागीर नवरोजी मीनवाला.

१३. डोसाभाई फरामजी कांगा

१४. माणकजी अ० मिस्त्री

१५. धरजोरजी कुटार आदि आदि ।

वेनजीर-बदरे मुनीर में दादी ठूठी ने वेनजीर के उड़ाने का जो दृश्य उपस्थित किया था वह बड़ा विचित्र था। दादी पटेल ने माहफ़्त परी को स्वयं वेनजीर का पलग उड़ाते दिया था या परन्तु दादी ठूठी ने माहफ़्त की आज्ञा से कालादेव को वेनजीर को अपनी बगल में दबाकर उड़ाते दिखाया था। कालादेव का पाटे काऊ कलीगर ने किया था। इस यांत्रिक दृश्य के कर्ता एक मराठी सज्जन थे जिनका नाम 'भावे' था।

दादी ठूठी ने हिन्दी नाटक मंडली में दूसरा नाटक 'फ़रेदून' करने का विचार किया परन्तु भावनगर से निर्माण मिलने पर वह अपनी मंडली लेकर वहाँ चले गये। बम्बई लौटने पर फ़रेदून नाटक का अभिनय किया। परन्तु ऋण का बोझ इतना अधिक हो गया था कि दादी ठूठी उसे सँभाल नहीं पाये। मंडली भग हुई और उसको समस्त सामग्री ऋणदाता के हाथ में पड़ गई। दादी ठूठी का सारा खेप बिखर गया।

तबलेवाला, अरदेशर धीरोशाह : एक अविख्यात छोरका बम्बई के पाये-घोनी भाग में रहता था। गाने की ओर रुचि थी। प्रकृति ने गले में मिठास और वाणी में लोच दे कर उसे अलंकृत किया था। जब नाखरजी बिक्टोरिया नाटक मंडली को लेकर प्रवास पर जाने लगे तो पता चला कि उनकी मंडली का प्रमुख स्त्री पार्ट करने वाला अभिनेता दादी पटेल की नटनी में चला गया है। बड़ी धापा खड़ी हो गई। ऐसे छोरके की खोज होने लगी जो मिठा-पढ़ाकर अभाव की पूर्ति में काम आ सके। जामूस छोड़े गये और अरदेशर अकस्मात् उनके हाथ लग गया। दिल्ली आदि स्थानों में इसने अच्छी सफलता प्राप्त की।

दादी ठूठी का इस पर विशेष स्नेह था। जब महाराज रामसिंहजी के कहने से दादी ठूठी जयपुर में रुक गये तो 'अदो' को भी उन्होंने अपने पास रख लिया। 'अदो' का नाचना और चाल-ढाल बड़ी मोहर थी। दुर्भाग्य से अपनी जवानी में ही वह रक्त-पित्त रोग में पीड़ित हो गया। नाचना-गाना बंद करना पड़ा। तभी से रंगमंच में उसका सम्बन्ध टूट गया।

तांतरा, बहरामजी धरजोरजी : आरम्भ में अव्यवस्थायी रूप से अभिनय किया। पीछे से बिक्टोरिया नाटक मंडली में सम्मिलित हो गये।

मर् 'देसु पुनराज' के नाम से पुरारे जाते थे।

‘लपला-मजनू’ नाटक में लपला का पार्ट करके प्रसिद्धि प्राप्त की। बाद में विक्टोरिया नाटक मंडली में चले गये और तरक्की करते-करते उसमें डिरेक्टर पद तक पहुँच गये।

विक्टोरिया नाटक मंडली जब श्री लका गई थी तो उसके डिरेक्टर होरमुसजी तातरा ही थे। श्री लका में मंडली ने अनेको खेल खेले और पर्याप्त व्याति अर्जित की। मंडली के मालिक खुरशेदजी वालीवाला थे।

तारापोरवाला, दाराशा सोराबजी वैसे व्यवसाय में लगे हुए थे। परन्तु नाटक की ओर रुचि थी। स्वयं भी एक नाटक लिखा था जिसका नाम था ‘रुस्तम अने सफेद देव’। इस नाटक का आधार फिरदौसी का शाहनामा था। दादी पटेल इसे अपनी हैदराबाद यात्रा में साथ ले गये परन्तु वहाँ उनका सपुट नहीं बैठा। बम्बई लौटने पर उन्होंने एक छोटे परन्तु मजबूत स्टाफ़ के सपुट उसे कर दिया। परन्तु नाटक चला नहीं।

दाराशा ने वैजन-मनीजेह में अफरासियाब का पार्ट सफलता से किया था। बाद में स्वयं के नाटक को अभिनीत किया। दाराशा स्वयं सफेद देव बने। कावसजी गुरगीन, होरमुसजी काकावाल, फरामजी गुस्तादजी दलाल, खुरशेदजी मीनो चहरजी जोशी, डोसाभाई गोदरेज आदि खिलाडी भी विभिन्न भूमिकाओं में रंगमंच पर आये। परन्तु नाटक निष्फल रहा। दादी रतनजी दलाल ने इस खेल में एक यांत्रिक मायाजाल (illusion) पैदा किया परन्तु इस पर भी सफलता नहीं मिली।

दादी पटेल का दाराशा पर बड़ा अनुग्रह था। उन्होंने दाराशा के लिए एक बेनिक्रिट नाइट का प्रबंध किया। उस रात दाराशा ने अफरासियाब की भूमिका की। यह भूमिका एक स्मरणीय घटना थी। सारी आमदनी दाराशा को मिली।

पैसे के लोभ में पड़कर दाराशा ने एक नई नाटक मंडली खोली। नाम रखा The Khoja Dramatic Club। इसमें एक ईरानी नाटक खेला गया जिसका शीर्षक था ‘कैकाऊम अने सऊदावा’। यह भी दाराशा की रचना थी। दुर्भाग्य यह था कि इस नाटक में सौदावे का पार्ट करने वाला अल्हम्य था। अकस्मात् इस समय काऊ खटाऊ दाराशा को मिल गया। वह पार्ट करने के लिए राजी हो गया। परन्तु इस पर भी नाटक सफल नहीं हुआ।

रंगमंच पर असफल होता-देखकर दाराशा ने एक लाटरी का डोंग रचा। उसमें भी बहुतों का रुपया खा डाला। एक बार पुनः कावसजी खटाऊ द्वारा



व्यवस्थित और कमनजी कावराजी द्वारा लिखित एक नाटक में दाराशा ने प्रधान भूमिका ली परन्तु अब की बार अपनी अर्जित ख्याति भी गँवा दी ।

कहा जाता है कि बाद को दाराशा भारत छोड़कर रंगून चला गया; वहाँ एक बेकरी (Bakery) खोल ली। अंत में मरणासन्न अवस्था में बम्बई आकर पारसी जनरल हॉस्पिटल में शरीर त्याग किया ।

इलाल, दादाभाई रतनजी दादामाई रतनजी प्रधाननया मिशनिक थे। उन्होंने आल्फ्रेड और विक्टोरिया नाटक मंडलियों के कई नाटकों के लिए यात्रिक दृष्यों का बड़ी सफलता से निर्माण किया था। वेनजीर-खदर मुनीर में वेनजीर को सोते हुए उठा ले जाने वाला दृश्य दादाभाई रतनजी दलाल के ही भस्तिष्क की उपज थी ।

बाद में दादामाई अभिनय में भी भाग लेने लगे थे ।

इलाल फ़ारामजी गुस्तादजी (फ़लुघुस) : पारसी रंगमंच से सम्बन्धित पारसियों में सर्वप्रथम व्यक्तियों में से थे। Gentlemen's Amateurs इन्हीं की मंडली थी। बाद में विक्टोरिया नाटक मंडली के सम्स्थापक भागीदारों में से थे। इन्होंने Lady of Lyons को गुजराती भाषा में अभिनीत किया था। सन् १८५३ में स्थापित होने वाली 'पारसी नाटक मंडली' के भी यह अधिपति थे। नाटक मंडलियों में 'पारसी नाटक मंडली' सर्वप्रथम पारसी नाटक मंडली थी। इस प्रकार सन् १८५३ ई० से ही फ़लुघुस ने अपना नाट्यकला-जीवन आरम्भ किया ।

जब कैबुशर कावराजी ने नाटक उत्तेजक मंडली की स्थापना की तो फ़ारामजी दलाल उसके भी एक भागीदार थे। यह ध्यान सन् १८७४-७५ की है। हरिश्चन्द्र नाटक इसी मंडली में खेला गया था। नाटक की अमूर्तपूर्व सफलता देखकर विक्टोरिया नाटक मंडली बम्बई छोड़कर भारतयात्रा पर निकल गई थी। इस नाटक में विश्वामित्र का पार्ट करने वाले यही दलाल महाशय थे। उनके अन्य साथियों में से हरिश्चन्द्र का पार्ट काकावालू (होर-मसजी धनजी भाई मोदी) और नक्षत्र का पार्ट बाबसजी गुरगोन करते थे। ताराम्ती का पार्ट अरदेशर हीरामाणिक करते थे ।

गुस्तादजी दलाल बड़े उग्र स्वभाव के व्यक्ति थे। उन्होंने नाटक व्यवसाय के अनेक उतार-चढ़ाव देखे थे ।

जीवन पर्यन्त फ़लुघुस नाटक के धधे में रूमे रहे ।

दारुवाला, कावराजी नशरवानजी : बदन का छरेरा, आवश्यक पारसी जघान

स्त्री पार्ट करने में कुशल था। आरम्भ में ईरानी नाटक मंडली में प्रवेश किया और 'काज़ रोदावे' के नाम से प्रसिद्धि पाई।

कावराजी दाख्वाला घर से सम्पन्न था परन्तु नाटक का चस्का वचपन से ही लग गया था। अपने मित्र 'नसलु तहमीना' के साथ ईरानी मंडली से निकल कर विक्टोरिया नाटक मंडली में चला गया। वहाँ से दादी पटेल के साथ The Original Victoria Club में प्रविष्ट हो गया।

प्रथम श्रेणी का नहीं, द्वितीय श्रेणी का अभिनेता था।

बादर, रतनशाह जोबाजी : आरम्भ पारसी नाटक मंडली से किया। बाद में पीछे के मार्ग से जोरान्द्रियन नाटक मंडली में प्रविष्ट हुए। बात यह थी कि जोरान्द्रियन नाटक मंडली को अपने नाटक में खोजा का पार्ट करनेवाले एक व्यक्ति की आवश्यकता थी। एक दिन रतनशाह दावर रिहर्सल में पहुँचे और उक्त पार्ट करके दिया। पार्ट डिरेक्टर को पसन्द आया और तत्काल मंडली में ले लिये गये।

कुछ दिनों बाद उनकी बारी दादी पटेल की The Original Victoria Theatrical Company में आ गई। यहाँ उन्हें प्रमुख भूमिकाएँ मिलने लगी। परन्तु दादी पटेल की मंडली का जीवन बहुत थोड़ा रहा, अतएव यह नानाभाई राणीना की आलफ्रेड नाटक मंडली में चले गये। परन्तु इस मंडली में मेरी फ्रैन्टन के कारण दावर और कावसजी खटाऊ में कुछ कचोट होने लगी। कावसजी फ्रैन्टन पर ज़रा कड़ी निगाह रखने लगे। परिणाम यह हुआ कि फ्रैन्टन मंडली छोड़कर अन्यत्र चली गई। परन्तु रतनशाह दावर वही बने रहे और गद्य-पद्य-परक प्रत्येक नाटक में भाग लेते रहे।

रतनशाह अपने काम में चुस्त और अनुशासन के बड़े पक्के थे। प्रसिद्ध है कि एक शनिवार को रात्रि में होने वाले खेल में उनका प्रमुख पार्ट था। वह नाटकशाला में आकर अपना पार्ट कर रहे थे और घर पर उनके पिता कॉलिक (Colic) के दर्द से अपना शरीर त्याग चुके थे। पिता पत्थरों पर पड़ा था और बेठा रंगमंच पर बोल रहा था। जब नाटक समाप्त हो गया तो रतनशाह ने घर जाकर पिता का त्रिया-कर्म पूरा किया।

द्वितीया, नवरोजी दोराबजी : नाटक उत्तेजक मंडली में एक सामान्य अभिनेता के रूप में जीवन आरम्भ किया। 'सीताहरण' नाटक में इन्द्रजीत की छोटी-सी भूमिका निभाई।

अभिनय का जिगरी शौक था।

बजा, दोराबजी काबमजी आरम्भ नाटक उत्तेजक मंडली ने किया। बाद में विक्टोरिया नाटक मंडली में आ गये। वालीवाला अब अपनी मंडली को माडले ले गए तो दोराबजी बजा उनके साथ थे।

नाटक उत्तेजक मंडली में जब दोराबजी ने 'राम-सीता' नाटक में राम का पार्ट किया तो उसे देख कर फैसलस काबराजी बड़े प्रसन्न हुए। इनका मासिक वेतन मात्र रुपये से एकदम अठारह रुपये कर दिया गया। परन्तु कुछ दिनों बाद दोराबजी नाटक उत्तेजक मंडली को छोड़कर 'दम्बई नाटक मंडली' में चले गये। इसमें दादी टूठी ने इन्हें नायक का पार्ट देना आरम्भ कर दिया। 'वकाबली' नाटक में बजा ने अपग वादसाह का पार्ट बड़ी कुशलता से किया और गाने का अभ्यास न होने पर भी एक गाना गाया जिसकी पक्ति थी—  
"अफसोम आँखों में दिखाई नहीं देता।"

इस गाने पर दर्शक मंडली न्योछावर हो गई और बजा को अब गाने का पार्ट मिलने लगा। सुन्दर दरीर और हाव-भाव पर दर्शक मुग्ध रहने लगे। दम्बई नाटक मंडली में आकर बजा की मित्रता नवलु मजगाबवाला से हो गई। दोनों ने वरमों तक दादी टूठी के निर्देशन में काम किया। साथ ही दोनों दादी टूठी के साथ मंडली के भागीदार भी बन गये। 'हामान' और 'बतरा वकाबली' नाटक में ये दोनों महान् रंगतिलान हो गये। परन्तु किसी के उसकाने से दोनों मित्रों ने दम्बई नाटक मंडली का परित्याग कर दिया और परिणामस्वरूप मंडली भग हो गई।

अब एक नई नाटक मंडली खुली। नाम रखा गया 'दी पारसी नाटक मंडली' इसमें इन दोनों के अतिरिक्त दीनशा अप्पु और फरामजी अप्पु भी सम्मिलित थे। इस नई मंडली में ही लतीफा बेगम ने अपने नाच से ग्रैंड रोड पर धूम मचा दी थी।

धामर दोराबजी रुस्तम जी : डोसु धामर के नाम से पुकारे जाते थे। मस्तिष्क में एक विचार उठा "यदि दादी पटेल उर्दू नाटक चला सकते हैं, यदि पेसु बेलाती क्लब स्थापना कर ईरानी नाटक खेल सकते हैं तो मैं नाटक क्यों नहीं चला सकता।" स्वयं तुरा-ख्याल के गायक, कुशल अभिनेता, कवि और नाटक लेखक थे। बड़ी-बड़ी गर्लगूँछें रखते थे। वम, एक नाटक मंडली स्थापित कर डाली और नाम रखा "शाहे आलम नाटक मंडली"। दादी पटेल से चाची लेने की धुन में नाटकशाला भी, उनके विक्टोरिया थियेटर के पास ही, एन्फि-स्टन थियेटर वाली पसन्द की। उनके भाई मोहराय धामर ने कुछ पारसी छोकरीयों को एकत्रित कर लिया।

डोसु घामर ने पहला नाटक अभिनीत किया "जान आलम और अंजुमन आरा"। नाटक का कथानक 'फसाने अजायब' से लिया गया था। इसमें डोसु ने जान आलम का पार्ट किया। मेक-अप इतना अच्छा था कि लोगों ने समझा दादी पटेल रंगमंच पर आये हैं, परन्तु भेद तब खुला जब डोसु ने बोलना आरम्भ किया।

एक अन्य नाटक डोसु ने किया, जिसका नाम था—

"जाबुली सेलम अने अफ़लातुन जीन,

गुललाला परी ने पाक दामन शीरीन।"

इस नाम में 'जाबुली सेलम', 'अफ़लातून' और 'पाक दामन शीरीन' नाटकों के नाम हैं तथा गुललाला एक पात्र का नाम है जिसे जमसु ने किया था और 'जमसु गुललाला' नाम पाया था।

डोसु घामर के निर्देशन में नाटक बड़ा सफल रहा। डोसु स्वयं एक सफल अभिनेता थे। हिजडे से लेकर बादशाह तक की भूमिका बड़ी सफलता से निभाते थे। एक नाटक में उन्होंने अफीमची का पार्ट भी बड़ी खूबी के साथ किया था।

डोसु नाचना भी जानते थे। उर्दू भाषा पर इनका अच्छा अधिकार था। इनके कई उर्दू नाटकों को विक्टोरिया मडली ने अपने नाटककार से सुघर-वाकर लिखवाया था। ..

घोंडी, सोराबजी खरशेदजी : वालीवाला के अति प्रशंसक और शुभचिंतक उत्साही कार्यकर्ता थे।

नाजरजी, कुंवरजी सोराबजी : कुंवरजी सोराबजी ने सन् १८६३ में मेट्रीक्यूलेशन परीक्षा पास की और उसी वर्ष एल्फिंस्टन कालेज में प्रवेश किया।<sup>११४</sup> दादाभाई सोराबजी पटेल हस्तमजी मेरवानजी पटेल और होर-मसजी अरदेशर वाडिया इनके सहपाठी थे। इस कालेज में श्री नाजरजी के उद्योग से एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब की स्थापना हुई। परन्तु इस क्लब के सम्बन्ध में एक बात विचारणीय है। धनजी भाई ने इस क्लब की स्थापना सन् १८६१-६२ में मानी है।<sup>११५</sup> यदि क्लब की स्थापना काश्मिर नाजरजी को ही देना है तो दोनों में से एक तिथि गलत है। जब तक नाजरजी कालेज में नहीं गये तब तक अर्थात् १८६१-६२ में क्लब की स्थापना अनभव है।

हाँ, यदि उनके प्रवेश से एक वर्ष पहले क्लब स्थापित हो चुका हो तो बात दूसरी है। दूसरे इतिहास लेखक क्लब की स्थापना की तिथि पर मौन है।

यह क्लब अंगरेजी नाटक अंगरेजी पोशाक में खेला करता था। नाज़रजी सदैव इसमें अग्रणी रहते थे।

नाटक करने का जो शौच काठेज काल में लग गया था वह अन्त तक बना रहा। एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब एक अव्यवसायी क्लब था और इसके नाटक शंकर शेठ की पुरानी नाट्यशाला में हुआ करते थे। सन् १८६३ तक अनेक नाटक मंडलियों की स्थापना बम्बई में हो चुकी थी।

एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब भी धीरे-धीरे विकसित होता गया। अंगरेजी नाटकों के बाद उसमें गुजराती नाटक खेले जाने लगे और पीछे से उर्दू-हिन्दी नाटकों के अभिनय की भी वारी आई। गुजराती नाटकों के अभिनय के साथ उसका संगठन और रूप भी बदला। क्लब अव्यवसायिक से व्यवसायिक बना। इस विकास में नाज़रजी का बड़ा हाथ था। एक समय ऐसा भी आया जब एल्फिंस्टन नाटक मंडली (अब एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब का) का एकमात्र मालिक कुवरजी सोराबजी नाज़र था।

गुजराती नाटकों में सर्वप्रथम अभिनीत नाटक 'राजा करण घेला' था। उसके बाद 'इन्दरसभा' का अभिनय हुआ। इन्दरसभा में नाज़रजी ने 'लाइम लाइट' का बड़ा काम ठाया। राजा इन्दर का दरबार प्रत्येक परी की वेशभूषा के रंग के समान, उसके प्रवेश पर उसी रंग का, दिखाया जाता था। दर्शकों को यह बात बहुत पसंद आई। 'अलाउद्दीन अने जादुई फ़ानस' नामक नाटक भी बड़ा लोकप्रिय रहा। नाज़रजी को ही इस सफलता का अधिकांश श्रेय दिया जाता है।

सन् १८८५ में नाज़रजी बालीवाला की विन्टोरिया नाटक मंडली के साथ उनके एजेंट एवं 'दुभापिये' के रूप में लंदन भी गये थे। अंगरेजी भाषा पर उनका बड़ा अधिकार था। The First Parsi Baronet शीर्षक उन्होंने एक काव्य-पुस्तक अंगरेजी में लिखी थी। कुछ अंगरेजी नाटकों के Prologue 'प्रवेद कयत' भी उनकी लेखनी से निकले थे।

नाज़रजी विन्टोरिया नाटक मंडली के भी भागीदार थे। परन्तु घटा देखने पर और दादामाई पटेल से भेट न होने के कारण उससे पृथक् हो गए। बाद में पुनः सम्मिलित हो गये और पीछे फिर अलग हो गए। यह लुका-छिपी का खेल काफ़ी दिनों चला।

उन दिनों कोर्ट के क्षेत्र में जो आजकल चर्चगेट के नाम से अधिक प्रसिद्ध है, कोई नाट्यशाला ऐसी नहीं थी जहाँ अंगरेजी अथवा गुजराती में नाटकों के अभिनय हो सकते थे। अतएव नाज़रजी के मन में आया कि ग्रांट रोड की नाट्यशाला के समकक्ष एक नाट्यशाला बम्बई कोर्ट के क्षेत्र में भी होनी चाहिए। आखिर इस विचार को काम में लाने के लिए बोरोवंदर (विक्टोरिया टर्मिनस) के सामने एक स्थान पर ऐसी नाट्यशाला का निर्माण करने का निश्चय नाज़रजी ने किया जिसमें बाहर की अंगरेजी कम्पनियाँ बम्बई में आकर अपने नाटक खेल सकें। इस नाटकशाला का नाम 'गेईटी थियेटर' (Gaiety Theatre) रखा गया। अंगरेजी कम्पनियाँ इस गेईटी थियेटर में आकर नाटक करती थीं। कभी-कभी नाज़रजी भी उनके रिहर्सल में सम्मिलित होकर अपना निर्देशन देते थे। यह बात अंगरेजों और विशेष रूप से गोरी स्त्रियों के गले नहीं उतरती थी। फिर भी एक बार मिस बरचनफ़ के साथ नाज़रजी रंगमंच पर उतरे। नाटक का नाम 'हुनीमून' था। नायिका मिस बरचनफ़ थी और नायक कुंवरजी नाज़र। कुंवरजी नाज़र की लिखी एक अंगरेजी कविता मिस डारलिंग ने शकरसोठ की नाटकशाला में भी गाई थी।

सन् १८८५ में नाज़रजी ने The Jubilee Theatrical Club की स्थापना की। इस क्लब में उर्दू के नाटकों में नाज़रजी ने अभिनय करने का काम आरम्भ किया। यह मंडली प्रायः बम्बई से बाहर रहती थी। कुछ नहीं कहा जा सकता कि नाज़रजी का अभिनय कैसा होता था। केवल कल्पना की जा सकती है कि अंगरेजी नाटकों की तरह उर्दू खेलों में भी उनका प्रवेग और प्रस्थान बड़ा शोभनीय रहता होगा।

नाज़रजी अपनी इसी नई मंडली को लेकर रजवाड़ों में यात्रा करते थे। उसी यात्रा में गर्मी के दिनों में ताप की अधिकता से टोंक में उन्हें ज्वर हुआ और वही उनका देहावसान हुआ। वहाँ में नाज़रजी का शव जयपुर लाया गया और जयपुर में पारसी 'आरामगाह' में उनके पुत्र रस्तमजी कुंवरजी नाज़र वी० ए०, एल०-एल० वी० की उपस्थिति में उन्हें दफना दिया गया।

पटेल, अमशेदजी घनजी भाई करामजी : दादी पटेल के काका थे। स्वयं अभिनय करते थे अथवा नहीं, पता नहीं चलता। परन्तु ईरानी नाटक मंडलियों को अवश्य प्रोत्साहन दिया था।

पटेल, दाराशा नवरोज जी (नाज़ामाया नसकोह) : नाटक उत्तेजक मंडली के अभिनेता थे। स्त्री-पार्ट में कुशल थे। उसी में प्रसिद्धि भी प्राप्त की



उन दिनों कोर्ट के क्षेत्र में जो आजकल चर्चगेट के नाम से अधिक प्रसिद्ध है, कोई नाट्यशाला ऐसी नहीं थी जहाँ अंगरेजी अथवा गुजराती में नाटको के अभिनय हो सकते थे। अतएव नाजरजी के मन में आया कि ग्रैंड रोड की नाट्यशाला के समकक्ष एक नाट्यशाला बम्बई कोर्ट के क्षेत्र में भी होनी चाहिए। आखिर इस विचार को काम में लाने के लिए बोरोबंदर (विक्टोरिया टर्मिनस) के सामने एक स्थान पर ऐसी नाट्यशाला का निर्माण करने का निश्चय नाजरजी ने किया जिसमें बाहर की अंगरेजी कम्पनियाँ बम्बई में आकर अपने नाटक खेल सकें। इस नाटकशाला का नाम 'गेईटी थियेटर' (Gaiety Theatre) रखा गया। अंगरेजी कम्पनियाँ इस गेईटी थियेटर में आकर नाटक करती थीं। कभी-कभी नाजरजी भी उनके रिहर्सल में सम्मिलित होकर अपना निर्देशन देते थे। यह बात अंगरेजों और विशेष रूप से गौरी स्त्रियों के गले नहीं उतरती थी। फिर भी एक बार मिस बरचनफ के साथ नाजरजी रंगमंच पर उतरे। नाटक का नाम 'हनीमून' था। नायिका मिस बरचनफ थी और नायक कुंवरजी नाजर। कुंवरजी नाजर की लिखी एक अंगरेजी कविता मिस डारलिंग ने श्वकरशेठ की नाटकशाला में भी गाई थी।

सन् १८८५ में नाजरजी ने The Jubilee Theatrical Club की स्थापना की। इस क्लब में उर्दू के नाटको में नाजरजी ने अभिनय करने का काम आरम्भ किया। यह मंडली प्रायः बम्बई से बाहर रहती थी। कुछ नहीं कहा जा सकता कि नाजरजी का अभिनय कैसा होता था। केवल कल्पना की जा सकती है कि अंगरेजी नाटकों की तरह उर्दू खेलों में भी उनका प्रवेश और प्रस्थान बड़ा शोमनीय रहता होगा।

नाजरजी अपनी इसी नई मंडली को लेकर रजवाड़ों में यात्रा करते थे। उसी यात्रा में गर्मी के दिनों में ताप की अधिकता से टोंक में उन्हें ज्वर हुआ और वहाँ उनका देहावसान हुआ। वहाँ में नाजरजी का शव जयपुर लाया गया और जयपुर में पारसो 'आरामगाह' में उनके पुत्र हस्तमजी कुंवरजी नाजर वी० ए०, एल-एल० वी० की उपस्थिति में उन्हें दफना दिया गया।

पटेल, जमशेदजी धनजी भाई फ़रामजी : दादी पटेल के काफ़ी थे। स्वयं अभिनय करते थे अथवा नहीं, पता नहीं चलता। परन्तु ईरानी नाटक मंडलियों को अवश्य प्रोत्साहन दिया था।

पटेल, दारामा नवरोज जी (नाजामाय नसकोर) : नाटक उत्तेजक मंडली के अभिनेता थे। स्त्री-पाट में कुशल थे। उसी में प्रसिद्धि भी प्राप्त की



थी। मर्देव स्त्री की भूमिका में ही जीवन बिताया। विनोदता यही थी कि जिस स्त्री का पाटं करते उसी में अद्भुत कौशल प्रदर्शित करते। मानो उसकी आत्मा में उतर गये हो। 'निदाखानु' में नाजामाय का पाटं वड़ी खूबी में निभाया। मूल पात्र में एक गुण यह था कि वह नाक में धोली थी। उसकी वास्तविक प्रतिमूर्ति के अभिनय के कारण ही लोगों ने इन्हें 'नाजामाय नसकोह' की उपाधि दी थी। एक अन्य ससारी प्रहसन 'काला मेंडावाला' (नानामाई हस्तम प्रणीत) में इन्होंने शीरीन की भूमिका में उपस्थित होकर समस्त नाटक को देदीप्यमान कर दिया था। नलदममन्ती में दममन्ती, घुमद्रा-हरण में घुमद्रा, आवे-इबलीस में 'उरीका' और हस्तम-सोहराव में तहमीना का पाटं अति सुन्दर रूप से किया था। "परसियन नाटक मंडली" के नाटक 'फरेदून अने जोहाद' नामक फारसी नाटक में 'बाल-फरेदून' का पाटं अत्यन्त कुशलता से किया था।

पटेल, दादाभाई सोराबजी फ़रामजी : कैंबेसर कावराजी ने विक्टोरिया नाटक मंडली के सचिव पद से त्यागपत्र दे दिया। यह घटना अगस्त सन् १८६९ की है। पहले ही कहा जा चुका है कि मंडली की स्थापना मई सन् १८६८ में हुई थी। मार्शल मंडली को इसकी चिंता हुई कि नया सचिव किसे बनाया जाय। छानवीन के बाद दादाभाई सोराबजी पटेल एम० ए० को नया सचिव बनाया गया।

दादी पटेल एल्फिंस्टन नाटक मंडली के एक अव्यवनायी अभिनेता थे और कई वरस से अव्यवसायी अभिनेता के तरीके में नाटकों में भाग लेते थे। वैसे दादी पटेल एक सम्पन्न परिवार के पुत्र थे और दो हजार मासिक खेतन पाने थे परन्तु नाटक में रुचि होने के कारण उनका अपने पिता से मनमुटाव तक हो गया था।

विक्टोरिया नाटक मंडली के सचिव होने पर दादी पटेल ने अपना ऐसा सिक्का जमाया कि कमेटी एक प्रकार से भंग हो गई और दादी पटेल ही व्यवहारतः उसके सर्वमर्मा बन गए। दादी पटेल ने अपनी नाटक-परक आकाशाओं की पूर्ति में एक काम यह भी किया कि वह गुप्त रूप से ईरानी नाटक मंडली के डिरैक्टर बन गये।

दादी पटेल सन् १८७२ में विक्टोरिया नाटक मंडली के मासिक थे और इन्हीं दिनों वह हुंवरजी नाजर के साथ एल्फिंस्टन क्लब में मागोदार भी थे। एल्फिंस्टन में गहने हुए ही सन् १८७२ में उन्होंने 'नूरजहाँ' नाम के उर्दू नाटक का अभिनय सान्दर्भिकी नाट्यशाला में कराया था। वास्तव

में उर्दू नाटक का श्रीगणेश दादी पटेल के मस्तिष्क की ही उपज थी जो सन् १८७१ में चालू हुई और जिसके अनुसार एदलजी खोरी के गुजराती नाटक 'सुनानां मुलनी खुरशेद' को उर्दू में अनुवाद कराकर सर्वप्रथम अभिनीत कराया गया था। यही "सोने के मूल की खुरशेद" उर्दू का सर्वप्रथम रंगमंचीय पारसी नाटक था। यह अभिनय विस्तोरिया नाटक मंडली द्वारा 'विक्टोरिया थियेटर' में ही अभिनीत हुआ था। सन् १८७४ में वि. ना. म. नाज़रजी को देकर वह उसमें पृथक् हो गए। एक ओर दादी पटेल ने उर्दू नाटक का आरम्भ किया दूसरी ओर उन्होंने गद्य को छोड़कर संगीतबद्ध पद्य-नाटक ओपेरा (Opera) का भी श्रीगणेश किया। उन्होंने नज़रवानजी खाँ साहब से "देनज़ीर बदरे मुनीर" नाम का ओपेरा लिखवाया। दादी पटेल को इस नाटक में पर्याप्त सफलता मिली।

दादी पटेल ने एक अन्य कार्य यह किया कि अभिनेताओं को समझा-बुझा कर इस बात पर राजी कर लिया कि वे रात में रिहर्सल करने की बजाय दिन में ही रिहर्सल करने आ जायेंगे और इसलिए उनका मासिक वेतन भी बढ़ा दिया। इस चाल का अभिप्राय यह था कि सिलाडी एक प्रकार से चौबीसों घंटे के वेतनभोगी कार्यकर्ता बन गये। निश्चय ही कुछ अभिनेताओं ने जो दिन में अन्य स्थान पर काम कर रात में रंगमंच पर आते, इस विचार का विरोध किया परन्तु दादी पटेल को इसकी विशेष चिन्ता नहीं हुई। उनका विशेष ध्यान तो 'खगर कोवाद' (मरशेदजी वालीवाला) तथा 'पेमु आवान' (पेस्तनजी मदान) की ओर था। इन दो अभिनेताओं के ऊपर उनकी ख्याति स्थित थी। ये दोनों Day Club में आने को तैयार थे। बात पक्की हो गई। आगे बढ़ने का मार्ग प्रगस्त हो गया।

दादी पटेल सर मालारजंग (हैदराबाद के प्रधानमंत्री) के आमन्त्रण को स्वीकार कर, अनेकों कष्ट और जोखमें उठाकर हैदराबाद पहुँचे। हैदराबाद की यात्रा बड़ी सफल रही।

दादी पटेल ने ईरानी नाटक मंडली के निर्देशन में अनेकों यांत्रिक दृश्यों का समावेश कराकर एक अद्भुत जादुई परिवेश को जन्म दिया। समस्त रंगमंच पर खेतों की हरियाली और उसमें उदय होता हुआ सूर्य उम काट के विज्ञानपरक मस्तिष्क की अद्भुत उपज थी। सजीव घोड़ों पर चढ़कर रुस्तम और यरजोर का मंच पर आकर एक दूसरे को युद्ध के लिए ललकारना एक कल्पनातीत दृश्य था। दादी पटेल अभिनेताओं का निर्देशन करने में ही सिद्धहस्त न थे बल्कि 'हातिम बिन ताई' नाटक में हातिम की भूमिका जिस कला-

कुशलतापूर्वक दादी पटेल ने पूरी की थी, वह दृश्य बरसों तक दर्शकों को याद रहा। विन्टोरिया नाटक मंडली का यह खेल उसके सर्वोत्कृष्ट और पूर्ण सफल नाटकों में से था।

दादी पटेल का अभिनय बड़ा सजीव, बड़ा आकर्षक और बड़ा स्वाभाविक हुआ करता था। हातिम का पार्ट करने के लिए दादी पटेल ने जो विनोद पोशाक बनवाई थी उसकी तकल पीछे से कई अभिनेताओं ने की थी। 'हातिम बिन ताई' में दादी पटेल के दो दृश्य बड़े प्रभावशाली थे। हातिम का पत्थर में परिवर्तित होना और बाद में पानी में बदलना। इसी प्रकार आलमगोर नाटक में भी बड़ा सफल अभिनय था। एक व्यक्ति चेतन और अचेतन अवस्था में किस प्रकार पृथ्वी पर खड़ा रहता है, किस प्रकार गिर पड़ता है, उसके तन-मन की अवस्था कैसी होती है—आदि मानसिक एवं शारीरिक अवस्थाओं का बड़ा आकर्षक प्रदर्शन था।

पारसी रंगमंच और थियेटर के दुर्भाग्य से ३२ वर्ष की आयु में यह नौजवान पारसी युवक बंगलौर में बीमार पड़ा और अंत में १७वीं मार्च सन् १८७६ में अपने स्नेहियों को गोद में प्राण त्याग, अपनी कार्य-कुशलता की अमर कीर्ति छोड़ गया।

पस्ताकिया, दादाभाई मंचेरजी : जोरास्ट्रियन क्लब के एक भागीदार तथा आल-राउंड अभिनेता थे। हास्पिरस में तो उन्हें जैसे कोई सिद्धि ही प्राप्त थी।

आनन्दशार के मित्र होने के नाते प्रायः उनके गृहस्थल में जाते थे। उनके स्केचों में भी भाग लेते थे। इनके साथी इन्हें 'दादी चीकोत' के नाम से पुकारा करते थे।

पारख, नशरवानजी नवरोजजी : सन् १८७३ में मेट्रिक पास किया। इनके साथी थे—दोराबजी दस्तूर पेशोतन जी संजाणा (बाद में दस्तूर द्वारा दस्तूर पेशोतन संजाणा), बालनजी बरजोरजी देसाई, जेहाबीर दोसभाई करका, जेहरामजी मेरवानजी मलवारी। यह कुंवरजी सोराबजी नाजर ने दस वरम बाद मेट्रिक पास हुए। पास होते ही ग्राट मेडिकल कालेज में प्रवेश किया।

इन्हें डाक्टरों के अभ्यास के साथ-साथ नाटक का भी बड़ा शौक था। नाटक लिखने की भी रुचि थी। इस प्रकार नशरवानजी की त्रिमुखी प्रतिभा व्यक्त होने लगी। सन् १८७३ में मेट्रिक पास किया, उसी वर्ष 'सुलेमानी शमशीर' नाटक लिखा और उसी वर्ष एन्फिफ्टन नाटक मंडली की ओर से

फ्रांट रोड थियेटर में अभिनीत किया। इस नाटक का दूसरा नाम 'निर्दोष नुरानी' भी था। पाँच अंक में विभाजित था। इसकी कथावस्तु का सम्बन्ध था किसी रहस्यमयी विपदा में घिर जाना। नुरानी का पार्ट एक पारसी छोकरे का था जिसे लोग 'पेसु नुरानी' कहकर पुकारने लगे। नशरवानजी पारख ने इसमें एक प्रहसन भी जोड़ दिया था जिसका शीर्षक था 'आसमान चलली'। 'चलली' गुजराती भाषा में गोरैया पक्षी को कहते हैं। यह आसमान चलली का पार्ट नशरवानजी एदलजी वाच्छा करता था। नाटक का मुख्य पार्ट स्वयं लेखक का रहता था। नायिका का पार्ट जमशेदजी फरामजी मादन करता था।

नशरवानजी का शरीर बड़ा सुंदर और मुडौल था। उनका स्वास्थ्य सदैव ठीक रहता था।

सन् १८७४ में एक पत्र में निकला कि एल्फिस्टन नाटक मंडली नशरवानजी पारख का एक नया नाटक "फलकसूर सलीम" का अभिनय करने जा रही है जो तीन अंक का है। यह अभिनय Grand Theatre में हुआ था। फिर तो नशरवानजी ने कई नाटक लिखे। वे सब एल्फिस्टन मंडली में खेले गये।

पाकशमन गुलनार में गुलनार का पार्ट पारख ने किया। बाल गधर्व श्यावक्ष मास्तर का पार्ट भी देखने योग्य था। एक परी के रूप में वह एक गाना गाते—

“सदर रे सबुरी तूं पकड़ गुलनार  
साँच मन न श्याल करी, खुननी तलवार।”

यात्रिक दिखावों में भी नशरवानजी पारख काफी भाग लेंते थे। फरामजी मल्हा का लिखा अलादीन अने जादूई फ्रान्स (ओपेरा) नाटक में पारख के जो चोट लगी थी उसका वर्णन अन्य स्थान पर आ गया है। नशरवानजी अब्नेजार का पार्ट कर रहे थे। अब्नेजार अपने जादू के चिराग से अलादीन की अनुपस्थिति में उसका सारा महल उड़ाकर अफ्रीका में ले जा रहा था। इस उड़ते महल में लगभग छः-सात अभिनेता बैठे थे—बदरुल वदर, तीन-चार बदरुल वदर की सलियाँ, दो जिन और नशरवान अब्नेजार।

एक दिन नशरवानजी के अभिनय जीवन का अंत आया। सारा खेल छोड़कर वह विलायत चले गये और वहाँ से डाक्टरी की सनद लेकर लौटे।

आगिर में नाटक उत्तेजक मंडली के एम्प्लेनेड थियेटर में उन्हें एक बेनीफिट नाईट दी गई। इसमें अन्य नाटक मंडली वाले सम्मिलित थे। नशरवानजी एल्फिस्टन के एक माझीदार थे।

उन्होंने रगून जाकर अपनी प्रेक्टिस शुरू की और वही बस गये। पारख, नशरवानजी नवरोज जी (डाक्टर) - इन्होंने एल्फिस्टन नाटक मडली में रहकर 'इन्दर-सभा' नाटक में गुलफाम का पार्ट किया और प्रसिद्धि प्राप्त की। यह समस्त नाटक गायनयुक्त था। सारे गायन एक ही तर्ज पर बनाये गये थे। बड़ी भारी जोश्रम उठाकर नाज़रजी ने इस नाटक का अभिनय कराया था क्योंकि उन दिनों गायनपरक नाटक बिल्कुल नई चीज़ थी।

नशरवानजी पारख नाज़रजी के बड़े मददगार थे। एल्फिस्टन का रूप परिवर्तन हो जाने पर भी नशरवानजी पारख नाज़रजी के साथ ही लगे रहे यद्यपि उनके अन्य साथी मडली छोड़कर अन्यत्र चले गये थे।

यह धनजी शाह नवरोज जी पारख के भाई थे। इनके पिता का नाम नवरोजजी बेहरामजी पारख था। ४५ वर्ष की आयु में १२ सितम्बर सन् १८७२ में मृत्यु को प्राप्त हुए।

पावरो, पेस्तनजी दादाभाई : यह जोरास्ट्रियन क्लब के प्रमुख खिलाड़ी थे। ऊँचे दर्जे के अभिनेता थे। हास्यरस विशेष रूप से प्रिय था। परन्तु सस्ते हाव-भाव दिखाकर दर्शकों को हँसाने की अपेक्षा गम्भीर हास्य द्वारा दर्शकों का मनोरंजन करने के इच्छुक रहते थे। उनका हास्य निर्दोष और निष्कलंक रहता था। खुशरो-शीरीन नाटक में खुशरो परबेज का पार्ट करके जो कीर्ति पेस्तनजी पावरो अपने पीछे छोड़ गये वह किसी अन्य अभिनेता को प्राप्त नहीं हो सकी।

पेस्तन पावरी एक मौजीले और मिलनसार अभिनेता थे। एदलजी खोरी के एक अन्य नाटक में खुदावक्श का पार्ट देकर पेस्तन पावरी ने बड़ी अभिनय कुशलता का परिचय दिया था।

ग्राम्पटर, नशरवानजी : नशरवानजी प्रधानतया ग्राम्पटर ही थे और इसी नाम से प्रसिद्ध थे। कभी-कभी स्त्री पार्ट कर लिया करते थे। 'गुल सनोवर' में उसने एक दहकानी स्त्री का पार्ट किया था और बड़ी सफलता प्राप्त की थी।

परन्तु मडली मालिक उसे अभिनय करने नहीं देना चाहते थे क्योंकि उसके प्रोफेसिंग के बिना नाटक चलना कठिन हो जाता था।

नशरवानजी ने विक्टोरिया नाटक मडली और ओरिजनल विक्टोरिया नाटक मडली दोनों में काम किया।

कारथम, नशरवानजी बेहरामजी : जोरास्ट्रियन क्लब के एक प्रधान अंग थे। एदलजी खोरी पर उनका बड़ा प्रभाव था। जोरास्ट्रियन के एक नागी-

दार मालिक होने के नाते उन्होंने एदलजी खोरी को केवल अपने क्लब के लिए ही नाटक लिखने को मजबूर किया परन्तु खोरी ने यह बात नहीं मानी । केवल इतना विश्वास दिलाया कि अपना प्रत्येक नाटक वह पहले जोरास्ट्रियन क्लब को देंगे और उसके 'ना' करने पर दूसरी नाटक मंडली को दे देंगे । फरस्वरूप "खुदावल्स" नाटक उन्होंने जोरास्ट्रियन को दिया । यद्यपि यह नाटक विक्टोरिया मंडली के लिए लिखा गया था, परन्तु उनके आना-कानी करने पर वह जोरास्ट्रियन क्लब को दिया गया । सन् १८७१ में शकर सेठ की नाटकशाला में जोरास्ट्रियन ने यह नाटक खेला और बड़ी कीर्ति प्राप्त की ।

नशरवानजी फ़ारवस बड़े सजीदा विचारों के गमीर स्वभाव वाले आदमी थे । उनका अंगरेजी भाषा का ज्ञान एवं शिक्षा उच्चकोटि की थी । यह पहले Sir Dinshaw Petit के सेक्रेटरी रहे । नाटक विषयक उनका प्रथम सम्बन्ध 'Gentlemen Amateurs' से था । बाद में जोरास्ट्रियन से हुआ । खुदावल्स नाटक से पहिले "खुशरू अने गीरीन" नाटक में, जो बंदेखुदा का लिखा था और जोरास्ट्रियन ही में खेला गया था, नशरवानजी ने परवेश के रफीक शाहपुर का पार्ट इतनी अच्छी तरह से किया था कि वह दर्शकबृन्द पर छा गये थे । ऐसा लगता है कि किसी कारणवश नशरवानजी जोरास्ट्रियन क्लब को छोड़ गए ।

जोरास्ट्रियन क्लब छोड़कर उन्होंने अपने भाई एदलजी फ़ारवस के साथ Baronet नाटक मंडली की स्थापना कर ली । उसके लिए उन्होंने एक नया ड्राप सीन बनवाया जिस पर सर जमशेदजी जीजीभाई का रंगीन चित्र था और साथ में उनके द्वारा निर्मित अस्पताल का भवन । उन्होंने सर जमशेद की प्रगत्ता में एक गीत भी बंदेखुदा से लिखाया था । खेल शुरू होने से पहले नशरवानजी स्वयं ड्राप सीन से बाहर आकर यह गाते थे—

“आ परदो रंगीन नसोहत करे, कीरती [कौई करो  
अगर जो कीरती करो तो हरगेज नहीं मरो ।”

वारोनेट मंडली के बंद हो जाने पर नशरवानजी फ़ारवस भी नाटक सत्तार से पृथक् हो गये ।

बरजोरजी बा उर्फ़ बदलू फोतुरी : वालीवाला की विक्टोरिया मंडली के एक पुराने अभिनेता थे । 'सैफ़ुस्सुलेमान' में शैतान का अभिनय कर प्रसिद्धि प्राप्त की थी । बड़े हंसमुख तथा मोठे स्वभाव के व्यक्ति थे ।

नाटक का धवा छोड़कर बाद में 'फरेदून वरजोर मुज्जदवाला' कम्पनी में भागोदार हो गये थे ।

बादलीवाला, पेस्तनजी उर्फ पेम् पुलराज : पेम् ने अपने अभिनय जीवन का आरम्भ धामर की नाटक मंडली वाले आलम से किया । स्त्री पार्ट करने में पेम् को गर्दन के मोड़, उसके हाव-भाव और मुरीली मीठी आवाज उसकी कला में चार चांद लगा देने वाले उपकरण थे । ये उपकरण उसने इतने स्वाभाविक थे कि दर्शक हठान् ही उसकी ओर खिंच जाते थे । वैसे भी पेम् बड़ा हंसमुख स्वभाव और निरभिमान व्यक्ति था ।

एक दिन बिक्टोरिया नाटक मंडली में पेम् ने इन्दर-सभा नाटक में पुलराज परी का अभिनय किया । उसके हाव-भाव, नाच-गान और अभिनय-छटा पर दर्शक इतने मोहित हो गये कि उसका नाम ही पेम् पुलराज रख डाला । अब मंडली के अन्दर और बाहर वह इसी नाम से पुकारा जाने लगा ।

अपनी प्रवास यात्रा में जब बिक्टोरिया नाटक मंडली जयपुर आई तो महाराज रामसिंहजी पेम् पुलराज के अभिनय से इतने प्रमत्त हुए कि उसे अपने यहीं नौकर रख लिया । आम् की वृद्धि के साथ-साथ पेम् स्त्री-भूमिका से पुरुष-भूमिका की ओर आ गया । महमूदशाह गजनवी नाटक में पेम् ने बज्रलकमर की पासवान 'यफीन' का पार्ट बड़े कीशल से किया ।

वालीवाला की मांडले यात्रा में पेम् उनके साथ गया था परन्तु लंदन-यात्रा में उसके साथ ने साथ नहीं दिया । इंग्लैंड न जाने का एक लाम पेम् को यह हुआ कि जयपुर के अन्तर्गत खेतरी नामक ठिकाने में वह नौकर हो गया और वहाँ के ठाकुर माह्व के निजी सचिव के रूप में कई बार उनके साथ उसने विनायत की यात्रा की ।

पेम् का रोव-दाव अच्छा था और सभी उसका आदर करते थे । पेम् ने बहुत दिनों तक स्त्री-पार्ट किया । एक दिन वालीवाला ने दादी ठूठी का ध्यान उसके कद पर आकर्षित किया । तब से दादी ठूठी पेम् को कामिक पार्ट देने लगे । परन्तु पेम् उसमें भी किसी से कम नहीं उतरा । उनके दोस्त उसका बहुत मजाक उड़ाते थे । यही कारण था कि कुछ दिनों बाद उसने जयपुर में एक 'गैस्ट हाउस' खोल लिया और घंघे में रह गया । बाद में आगरे जाकर 'सेवाय' होटल भी उमी ने चलाया । मरने समय पेम् ने पारसी जानि को एक लाल रुपा दान किया । दादर में पारसियों की जो अगिरारी बनी

है वह उसी की देन है । उसके अतिरिक्त एक धर्मशाला भी पैसे ने आगरे में बनवाई । ये दोनों काम उसके नाम को अमर रखने के लिए पर्याप्त है ।

एक अभिनेता अपने जीवन में सादे रहकर इससे ज्यादा और क्या कमा सकता है तथा नाम पैदा कर सकता है ।

**वामजी, रस्तमजी होरमसजी :** जोरास्ट्रियन ड्रामेटिक सोसाइटी के पाँचवें मालिक थे । 'रस्तम-सोहराब' नाटक (ओपेरा) में इन्होंने अफरासियाब वजीर के पहलवान 'होमान' का पार्ट लिया था । होमान ने सोहराब को धोखे में रखकर उसे अपने पिता रस्तम से नहीं मिलने दिया । उसकी धूर्तता पर लोग उसे देखते ही धिक्कार देने लगते थे । रस्तमजी वामजी अपनी धूर्तता में इतने सफल अभिनेता प्रमाणित हुए कि उन्हें रंगमंच पर देखते ही दर्शक मडली 'शेम, शेम' पुकारने लगती थी ।

वामजी को जितनी सफलता गम्मीर पात्र का अभिनय करने में मिलती थी उतनी ही हास्य का अभिनय करते में भी मिलती थी । 'रताई मेदम' नामक प्रहसन में इन्होंने 'मोवेद' (पारसी धर्मोपदेशक) का इतनी सफलता से अभिनय किया कि कुछ दादा लोग इनसे विगड़ गये ।

**बारभाया, माणकजी होरमसजी :** बम्बई में एक पेढ़ी थी जो बारभाया के नाम से प्रसिद्ध थी । इसमें प्रेमजी भवाजीदास आदि बारह भाई और सम्बन्धी सम्मिलित थे । अतएव 'बारभाया' इसका नाम पड़ा । माणकजी होरमसजी बारभाया आदि में बारभाया न होकर 'पटेल' थे । परन्तु कर्म से सम्बन्धित होने से बारभाया के नाम से ही प्रसिद्ध हो गये ।

माणकजी बारभाया को गाने में बड़ी रुचि थी । प्रकृति ने उपहारस्वरूप उन्हें बड़ा मीठा गला प्रदान किया था । उन दिनों स्थान स्थान पर संगीत सीखने की सुविधा नहीं थी, अतएव उन्होंने जो सीखा वह अधिकांश स्वयं ही । वैसे भी पारसियों में उन दिनों संगीत धुरा समझा जाता था और लड़कियों तक के लिए स्कूलों में संगीत सीखने की आज्ञा नहीं थी ।

फिरदीसी के शाहनामे के आधार पर 'रस्तम अने सोहराब' नामक एक संगीतपरक तथा काव्यबद्ध नाटक नसरवानजी होरमस जी आपजस्त्यार ने बनवाया । इस नाटक को 'ओपेरा' कहा गया । इस नाटक में माणकजी बारभाया ने सोहराब का पार्ट किया । तुरानी लंकर के अगवा बनकर सोहराब ने लड़ाई के मैदान में रस्तम को पुकारते हुए कहा—

"शमकदूर सोहराबनी सामे कोई आवे;

आ गुरज, आ समशीर, आ कर्मंद कोई उठावे ।"



इस गजल से सारे पंडाल में सन्नाटा छा गया। उसी समय सामने की ओर से एक क़दावर जवान ने ऊँचे स्वर से गरजकर कहा—

“मगरूर ना था नादान जवान, बेध्यान,  
एक पलमां थशे राक परेदान।”

दर्शक मंडली इन शब्दों को सुनकर अवाक रह गई। उनके मन में जन्मभूमि के प्रति प्रेम का स्रोत फूट निकला।

माणकजी बारमाया बहुत दिनों तक सोहराब का पाट करने में समय नहीं रहे। उनका स्थान पेशोतन दादामाई पावरी ने ले लिया। पेशोतन पावरी का सम्बन्ध उन दिनों जोराम्दियन क्लब से था। वह उसमें अभिनेता भी थे और भागीदार भी। परन्तु माणकजी बारमाया ने रंगमंच क्यों छोड़ दिया इसके कारण का पता न चला।

इनकी एक किताब ‘रामे दिलचमन’ १८५८ में निकली जिसमें ३१२ गज़लें थीं।

वालीवाला, खरसेदजी मेरवानजी मनचोरजी : वालीवाला के पिता मेरवानजी वालीवाला बहुत अच्छी आर्थिक स्थिति के आदमी नहीं थे। अतएव पुत्र को थोड़ा-सा व्यावहारिक ज्ञान दिलाकर उन्होंने खरसेदजी को एक छापाखाना में कम्पोजीटरी का काम सीखने के लिए भेज दिया। खरसेद का पर्याप्त समय इसी लाइन में व्यतीत हुआ। उन दिनों ग्रांट रोड पर रायल थियेटर में “राबिन्सन क्रूसो” का नाटक विकटोरिया नाटक मंडली किया करती थी। राबिन्सन क्रूसो का विकट अभिनय घनजी सोला करते थे। एक दिन खरसेदजी को यह नाटक देखने का अवसर मिला। कुछ अच्छे अच्छे वाक्य उन्होंने इस नाटक के याद कर लिये। समय मिलने पर किसी दिन इन वाक्यों का अभिनय उन्होंने कुछ अभिनेताओं को दिखाया तो वे बड़े प्रसन्न हुए। उन्होंने बिचारा कि खरसेद को विकटोरिया नाटक मंडली में खीचना चाहिए। खरसेद के पिता से जाकर प्रार्थना की और खरसेदजी वालीवाला थियेटर की दुनिया में शामिल हो गये।

विकटोरिया थियेट्रिकल मंडली अपना नया नाटक ‘वेजन-मनीजेह’ खेलने का प्रबन्ध कर रही थी। खरसेदजी को ‘कोबाद’ की भूमिका मिली। यह भूमिका उन्होंने इतनी सफलता और सुन्दरता से निभाई कि दर्शक मंडली उन्हें ‘खश कोबाद’ के नाम से पुकारने लगी। उसके पश्चात् ‘मस्तम सोहराब’ में उन्होंने ‘गोरे आफ़रीद’ का पाट बड़े मोहक रूप से सम्पन्न किया। राशी

अभिनेता ईर्ष्या छोड़कर स्थान-स्थान पर खरशेद वालीवाला की प्रशंसा करने लगे ।

जहाँगीर खंवाता खशरू कोबाद को 'खशरू रैबिट' के नाम से पुकारा करते थे । अपने साथ उन्होंने खशरू रैबिट को अभिनय-कला में बड़ी सहायता दी थी । एक बार इन दोनों ने मिलकर कुछ छोकरो को एकत्रित किया और एक ड्रामेटिक कान्फ़रेस कर तय किया कि कोई नाटक अभिनीत किया जाय । इधर-उधर से इकट्ठा करके खिचड़ी-मुलाव की तरह नाटक बनाया गया । उसके सब गाने वालीवाला ने बनाये । नाटक व्यवस्था देखकर जहाँगीर ने भविष्यवाणी की— "...भविष्यमा खरशेदजी वालीवाला नाटकनी लाइनमा मोटुं नाम काढने ।" और वास्तव में जहाँगीर की यह बात सोलह आने सच्ची निकली । जहाँगीर और वालीवाला का जोड़ा काफ़ी दिन तक खूब धूम मचाता रहा ।

बिक्टोरिया नाटक मंडली ने सब से पहला उर्दू खेल 'सौने के मोल की खुरशेद' प्रस्तुत किया । यह नाटक गुजराती नाटक का अनुवाद था । अनुवाद फरदून जी मर्जवान ने किया था । वालीवाला ने इसमें 'फ़ीरोज़' का अभिनय किया था । कहा जाता है कि बाज़ार में खुरशेद को खरीदने के लिए जिस समय फ़ीरोज़ सौदागर वन कर वालीवाला रंगमंच पर प्रवेश करते उस समय उनकी भाव-मंगिमा और अभिनय-कला दर्शकों को अनायास आकर्षित करती थी । उनके मीठे स्वर से निकला संगीत लोगों को उन्मत्त बना देता था । सन् १८७१ में इसी नाटक के गुजराती संस्करण में उन्होंने खशरू कोबाद की ख्याति प्राप्त की थी । इसी प्रकार 'बैनजीर वदरे मुनीर' नाटक में 'बैनजीर' की भूमिका में भी वालीवाला ने बड़ी प्रसिद्धि प्राप्त की थी । 'मोलीजान' नाटक में 'हीजो ताड़ीवाला' वन कर वालीवाला एक गीत गाते थे—

"तरसां छीये ताडीकण रे, दट लाट असह्य केम सहीये ।"

ताडी ते भाडी नूं दूध भरदानी भहीयारी बाघण रे । तरसां

ताडी ते नाडीनी तनदरोस्ती शांत करे तन मन रे । तरसां

सुल फाटक अ सुकाल वही गायो, आज बे रुपीये मण रे ।

गाम गमेरना रडे गरीबो, टालो अ काल म्हाजन रे ।"

(अंक १, प्रवेश २)

इस गीत को सुनने के लिए लोगों की टोलियाँ नावेल्टी थियटर में जमा हो जाती थीं । इसी प्रकार "तकदीरजी तासीर" नाटक में 'नसवानजी अेशकी' की भूमिका दर्शकों को भारी संख्या में स्वयं ही खींच लेती थी ।

अब तो अपनी कम्पोजीटर की नौकरी छोड़कर वालीवाला पन्द्रह रुपये मासिक पर विक्टोरिया नाटक मंडली में नौकर हो गये। जिस समय विक्टोरिया नाटक मंडली दादी पटेल के हाथ में आई उस समय वालीवाला को चालीस रुपये वेतन मिलता था जो प्रायः समीचड़े एक्टरों को दिया जाता करता था। परन्तु गरीबी की दशा यह थी कि उन दिनों भी केवल एक चादर और एक दरी लेकर कड़कती ठंड में हैदराबाद की यात्रा के लिए मंडली के साथ निकल खड़े हुए।

हैदराबाद से आकर मंडली की मालिकी में पुनः परिवर्तन हुआ। मंडली के मालिक बने दादामाई ठूंडी, फरामजी अप्पु, डोसू भगोल और घनजी घडियाली, परन्तु कम्पनी चलाने की जिम्मेदारी कुंवरजी ने वालीवाला को ही सौंपी। मंडली नये मालिकों के समय में पहले कलकत्ते गई और वहाँ से समस्त भारत की यात्रा पर निकली। इसी यात्रा में दादामाई ठूंडी जयपुर महाराजा की नौकरी में रह गये। कुछ अन्य अभिनेताओं ने भी ऐसा ही किया। परिणाम-स्वरूप मंडली में फिर घाटा हुआ। परन्तु वालीवाला ने कुछ नये नाटक ठेकाराये—अलाउद्दीन, हुमायूँ नासीर, पूरन मगत, हीर रांजा और सितम हामान। इससे वह एक उपयुक्त डिरेक्टर भी समझे जाने लगे। अब विक्टोरिया नाटक मंडली के मालिक वालीवाला ही थे।

सन् १८७८ में विक्टोरिया नाटक मंडली ने रंगून और सिंगापुर जैसे नगरों की यात्रा की और वहाँ नाटक दिखाये। वालीवाला उसके साथ थे। सन् १८८१ में वालीवाला स्वयं विक्टोरिया मंडली के स्वामी बने और मॉडले के राजा धीवू के निमंत्रण पर अपनी मंडली मॉडले ले गये। वहाँ उनकी मंडली का बड़ा स्वागत हुआ। ३५ नाटक उन्होंने मॉडले में अभिनीत किए जिनके लिए राजा धीवू ने उन्हें ४३००० रुपये तक दिए। वालीवाला के लिए यह बड़े साहस का कार्य था क्योंकि मॉडले उन दिनों अंगरेजी राज्य की संरक्षा में नहीं था।

सन् १८८५ में वालीवाला अपनी मंडली को लंदन ले गए जहाँ उपनिवेशीय प्रदर्शनों लगे हुई थी। यहाँ उन्होंने 'सयण्म मुलेमान' नाटक रखा। इसमें 'पागलखों' का पार्ट स्वयं वालीवाला ने किया। उनके अभिनय में प्रशंस होकर गैंग्नी और ट्यूरिलेन थियेटर के मालिक ने उन्हें चालीस पौंड मासिक वेतन पर अपने यहाँ अभिनय करने का आग्रह दिया। लंदन में वालीवाला ने 'रिदिवन्द', 'महमूदनाह', 'हुमायूँ नासिर' और 'आगिक का मून' आदि

नाटक खेले। परन्तु सफलता अधिक न मिली। बर्मा की कमाई इंग्लैंड में गँवाई। इसका सबसे बड़ा कारण नाटकों की भाषा न थी क्योंकि दर्शकों को समझाने के लिए वालीवाला ने एक द्रुमापिये की निष्पुक्ति कर ली थी जो प्रत्येक दृश्य का सार देखने वालों को समझा देता था। वरन् इसका कारण जुमाने की वह भारी रकम थी जो मंडली को इसलिए देनी पड़ी कि देश के कानून के अनुसार, अपनी अज्ञानता के कारण, उसने नाटक खेलने का मरक़ारी आज्ञापत्र प्राप्त नहीं किया था। अपनी लइन-यात्रा में वालीवाला की सबसे बड़ी सफलता वह बयाई थी जो उन्हें महारानी विक्टोरिया और सप्तम एडवर्ट के सामने अपने 'हरिश्चन्द्र' और 'अलादीन' नाटकों का अभिनय दिखाने के लिए प्राप्त हुई।

वालीवाला के जीवन की सफलता का एक रहस्य उनका भानजा दारावशा भी था। वह मंडली का प्रवक्ता और आवक-जावक का स्वामी था। एक बार रंगून में कुछ लोगों की इच्छा थी कि गुजराती नाटक खेला जाय। वे दारावशा के पास गये और अपनी इच्छा प्रकट की। दारावशा इस शर्त पर राजी हो गये कि यदि आरकेस्ट्रा ब्लास के सब टिकट वे गुरीद लें तो गुजराती नाटक खेला जा सकता है। बात पक्की हो गई। दारावशा ने 'चन्द्रकला' नाटक पसन्द किया। परन्तु मंडली के डिरेक्टर होरमसजी तांतरा को जब यह मालूम हुआ तो वह अभिनेताओं को ले कर वालीवाला के पास पहुँचे और गेल रोवने की मनाही करने को कहा। परन्तु उनकी एक न चली। दारावशा ने कहा कि वह ५०० रुपये में कन्ट्राक्ट कर चुके हैं और बचन यापिस नहीं लिया जा सकता। आखिर 'चन्द्रकला' खेलने का निश्चय रहा। रात्रि को खेल में वालीवाला ने देखा कि दर्शकों की घुम मची है। हजारों की सन्ख्या में लोग नाटक देखने आए हैं तो उन्हें बड़ा दुःख हुआ कि केवल पाँच सौ रुपये में ही यह कन्ट्राक्ट क्यों दे दिया गया। परन्तु खेल के बाद जब पता चला कि दारावशा ने कोई कन्ट्राक्ट नहीं किया था और उस खेल से उन्हें दो हजार की आय हुई है तो वालीवाला बड़े गुन हुए और अने प्रशंसक की बड़ी प्रशंसा की।

वालीवाला केवल नाटक अभिनय का काम ही नहीं करते थे, उनका एक ध्येयनाय फेंटा बनाना भी था। मर्याद उन बन्दा में बड़े कुशल थे और उन दिनों एक-एक फेंटा सात रुपये में मिलता था। जनार्दन धनध्येयनाय में भी उन्हें पराजय आय थी।

गुरीदजी के जीवन में पाँच बड़े-बड़े शत्रु थे। पहली घटना हैरावदा

की है। दादी पटेल विक्टोरिया नाटक मंडली को लेकर हैदराबाद पहुँचे। उन दिनों वह रोज़ थ्यूटिंग के लिए नदी किनारे जाया करते थे और एक बोटल रख कर उस पर संधान प्रयोग किया करते थे। एक दिन वह थ्यूटिंग के लिए बाहर निकले। उनके पोछे-पीछे पेस्तनजी मादन (पेम्सू आवान) अपने कंधे पर बंदूक लिये हुए चले। उनके पोछे वालीवाला आ रहे थे। पेस्तनजी को मालूम न था कि बन्दूक में गोली भरी है। किसी वजह से गोली छूटी और वालीवाला के कान के पास से निकल गई। परमात्मा ने बचा लिया। दूसरी घटना रायवरेली की है। नाटक मंडली खेल कर रही थी। उन्हीं दिनों वालीवाला निमोनिया में ग्रस्त हो गये। डाक्टरों ने जीवन की आशा छोड़ दी, परन्तु ईश्वर की ऐसी कृपा हुई कि वह सही सलामत पलंग में उठ खड़े हुए। तीसरी घटना सिगापुर में घटी। वहाँ पहली बार 'क्रसाने अजायब' नाटक का अभिनय हो रहा था। उसमें नायक जाने आलम अपना प्राण छोड़कर एक बंदर के शरीर में प्रवेश करता है और मूर्च्छित हो कर रंगमंच पर गिर पड़ता है। यह अभिनय करते-करते वालीवाला पृथ्वी पर तो पड़ गये परन्तु उठ नहीं पाये। पर्दा डालकर उन्हें बड़ी कठिनाता से उठाया गया। पता नहीं क्यों बेसुध हो गये। चौथी घटना उस समय हुई जब सिगापुर से पेनांग जहाज पर आ रहे थे। एकदम तूफान आया। वालीवाला राकिंग डेयर पर अखबार पढ़ रहे थे। एकदम कुर्सी टेढ़ी हो गई, परन्तु वालीवाला समुद्र में गिरते-गिरते बचे। पाँचवी घटना यह थी कि ज्वर से पीड़ित हुए। आशा नहीं थी परन्तु बच गये।

उनके कुछ गन्तु भी ऐसे थे जिन्होंने बरमा और कराची में उनकी मृत्यु तक के झूठे समाचार उनके सम्बन्धियों के पास भेज दिए।

सितम्बर सन् १९१३ में वालीवाला को पक्षाघात का रोग लगा और उसी में उनका स्वर्गवास हो गया।

'सोने के मोल की खुरशेद' में एक हास्यजनक वनावट ऐसा था कि खुरशेदजी और उनके पिता दोनों अभिनय कर रहे थे। खुरशेद को बेचने वाला बाप और खरीदने वाला बेटा। लोग अनायास कह उठे देखा "बाप एक दूसरी बीबी बेटे के गले माँड रहा है।"

वालीवाला को सफल अभिनेता होने के नाते निम्नलिखित उपहार भेंट में मिले—

१८८१-८२ चर्मा के राजा द्वारा दो स्वर्णपदक

१८८९ लाहौर के नागरिकों की ओर से दो स्वर्णपदक

पारसियों की ओर से एक स्वर्ण घड़ी

मेनानिक लाज की ओर से एक रजत पदक

१८९० कोलम्बो के पारसियों की ओर से एक रजत घड़ी।<sup>११६</sup>

बालोबाला, मेरवानजी मनचोरजी : प्रसिद्ध अभिनेता मेरवानजी बालोबाला के पिता थे। विक्टोरिया मंडली में अभिनेता का काम करते थे। एक बार दादी पटेल ने उन्हें ऐसा पार्ट दिया जिसमें कुछ गांना भी पड़ता था। मेरवानजी यह जानकर बड़े असमंजस में पड़ गये और दादी पटेल को अपनी असमर्थता बताने लगे, परन्तु दादी पटेल कब मानने वाले थे। पिता और पुत्र दोनों रंगमंच पर आये और यथास्थान गाने लगे।

मेरवानजी बहुत ऊँचे दर्जे के अभिनेता तो नहीं थे परन्तु अभिनय-जगत में उनका बड़ा मान था। 'बेजान मनीजेह' नाटक में उन्होंने रुस्तम का पार्ट किया था। गायक के रूप में उन्होंने जो गीत गाया था उसकी पंक्ति थी—

“मुन महाराजा खुश हो मन में, खुशखबरी में लाया रे।”

बेलाती, पेस्तनजी, फ़रामजी : ईरानी नाटक मंडली में “वरजोर अने रुस्तम” नामक नाटक में गुरगीन पहलवान का पार्ट किया। फिर अपनी नाटक मंडली बनाई जिसका नाम ‘परशियन जोरास्ट्रियन क्लब’ रखा। इस मंडली के नाटक-लेखक दादा भाई एदलजी पोहंचवाला थे, जिनका उपनाम ‘बदेखुदा’ था। इन्होंने ‘वरजोर अने मेहरसमीन औजार’ नामक नाटक लिखा। इस नाटक में कई यांत्रिक दृश्य थे जिन्हें पेस्तनजी बेलाती बड़ी अच्छी रीति से दिखाया करते थे। फ़ौलादी देव और मोरजान जादुगरनी विशेष ध्यान आकर्षित करते थे। वैसे तो पेस्तनजी बेलाती इस नाटक में कई पार्ट किया करते थे परन्तु वह अपने अभिनय से अधिक लोकप्रिय नहीं बन सके। उनके एक पार्ट में कुछ शब्द इस प्रकार थे—“गेई ! गेऐई ! गेई-गेई”। एक बार गैलरी के लोग उनके अभिनय पर यही चिल्ला उठे ‘गेई, गेई’। जब मोरजान जादुगरनी अपने तख्त पर बैठ कर ऊपर उड़ती तो पेस्तनजी ये घोल घोलते थे।

इस नाटक में पेस्तनजी को नुकसान हुआ। इसलिए उन्होंने एक उर्दू नाटक खेलने का विचार किया। यह बात सन् १८७१ की थी। यद्यपि उर्दू खेल विशेष चालू नहीं हो पाये थे परन्तु पेस्तनजी ने यह प्रयोग करने की मन में ठान ही ली। स्त्री का पार्ट करने के लिए जब उपयुक्त छोकरी नहीं

मिला तो अपने सगे भाई कावसजी फरामजी बेलाती को स्त्री-पाट दिया।  
नाटक का नाम घनजीभाई ने नहीं दिया।

परन्तु पेस्तनजी को इस उर्दू नाटक में भी सफलता नहीं मिली। नाटक करने का घधा छोड़कर पेस्तनजी पारसी ईरानी और पीछे से उर्दू नाटकों का अभिनय कर एकाएक रंगमंच से लोप हो गये।

उनका भाई कावराजी फरामजी बेलाती भी कई नाटक मंडलियों में काम करने के बाद नाटक उत्तेजक मंडली में हिन्दू-गुजराती नाटकों में सेवा करता रहा और अन्त में अस्वस्थ होने के कारण रंगमंच से विदा हो गया।

मंगोल, डोसा भाई फ़रदूनजी : डोसाभाई ने विक्टोरिया नाटक मंडली में अभिनय कर बड़ी क्वालिटी प्राप्त की। जब जनवरी सन् १८७६ में कवरजी नाज़र विक्टोरिया नाटक मंडली से पृथक हुए और मंडली पाँच मालिकों की सम्पत्ति में चली गई तो डोसाभाई मंगोल भी उसके एक मालिक थे। स्टेज, परदों और दृश्य आदि की व्यवस्था का भार डोसाभाई के हिस्से में आया था।

डोसाभाई स्वभाव के बड़े उग्र थे। बाणी पर उनका अधिशासन नहीं रहता था। एक दिन रात के समय दिल्ली में "सोने के मोल की खुरशोद" का खेल रंगमंच पर हो रहा था। उसके एक दृश्य में शहर कोतवाल जफर खा और एक राजवंशीय अधिकारी के बीच द्वन्द्व होता है जिसमें तलवार तक चल जाती है। द्वन्द्व में मंगोल (जेहावक्ष) ने इतने जोर से तलवार अपने विरोधी की तलवार पर मारी कि उससे कोतवाल की तलवार बीच में से टूट गई और उसका टुकड़ा उस स्थान पर जाकर गिरा जहाँ मंडली मालिक नाज़रजी अपने दो-चार यूरोपीय मित्रों के साथ प्रथम पंक्ति में बैठे थे। नाज़रजी वही से चिल्ला उठे। डोसाभाई उस समय तो शांत हो गए, परन्तु नाटक के अंत में वह भी जो मुँह में आया वही बकने लगे और बम्बई वापिस जाने को तैयार हो गए। परन्तु घनजी भाई घड़ियाली तथा पेसु लाली के बीच में पड़ने पर बात ठंडी हो गई।

डोसाभाई ने पर्सियन जोरास्ट्रियन मंडली में होने वाले, बंदे खुदा द्वारा लिखित 'बरजोर अने सीमीन ओज़ार' में 'एकदम' का पाट बड़े प्रशंसा भरे ढंग से किया था। यह एक हवसी का पाट था और हवसी के चरित्र का अभिनय सुगम नहीं था। उस पाट की वजह से लोग डोसाभाई को 'डोसु एकदम' कहकर पुकारने लगे थे। वेने डोसाभाई का निजी घधा पारसी मिठाई बनाना था परन्तु बाद में उसे छोड़कर वह नाटक के घघे में पड़ गए।

डोसामाई मंगोल वाणी के उग्र होते हुए भी स्वभाव के मिलनसार और मौजी जीव थे। उनकी मृत्यु मार्च सन् १८८९ में दिल्ली में हुई। इनके बाद नरवानजी घालीवाला अकेले विक्टोरिया नाटक मंडली के मालिक बने।

मादन, पेस्तनजी, फरामजी : पेस्तनजी फरामजी मादन उन अभिनेताओं में से थे जिन पर दादी पटेल का बड़ा स्नेह और विश्वास था। गुजराती नाटकों में अभिनय करने के अतिरिक्त उर्दू के प्रायः प्रत्येक नाटक में, जो दादी पटेल के जीवन-काल में अभिनीत हुए, पेस्तनजी मादन का बड़ा महत्वपूर्ण योगदान था।

पेस्तनजी मादन की आकृति बड़ी सुन्दर और उनकी बोली बड़ी मधुर थी। उनके रूप और स्वर दोनों पर दर्शक लट्टू हो जाते थे। शेक्सपियर के Pericles का रूपान्तर गुजराती में 'दादे दरियाव याने खुशखनो खाविद खुदा' के नाम से किया गया था। विक्टोरिया नाटक मंडली ने इस नाटक को ईरानी नैश-मूपा में ही अभिनीत किया था। पेस्तनजी मादन ने उसमें आवान नामक एक नवयुवती का पार्ट इतनी कुशलता से किया कि लोग उन्हें 'पेसु आवान' के लाडले नाम से पुकारने लगे। 'सूनानी मूलनी खुरशेद' में भी भाग लिया था। इन दोनों नाटकों के बाद दादी पटेल ने पेसु आवान को 'बिनजोर बदरे मुनोर' नाटक में, जो एक गीतपरक ओपेरा था, पार्ट दिया। गद्य को छोड़कर पद्यबद्ध नाटक का अभिनय कराना दादी पटेल के ही मस्तिष्क की उपज थी। इस नाटक में पेस्तनजी मादन के बड़े भाई नरवानजी फरामजी मादन ने जो 'नसलु तहमीना के नाम से प्रसिद्ध थे, माहल परी का अभिनय किया था। नसलु तहमीना के लिए मायक रूप में रंगमंच पर आने का यह प्रथम अवसर था।

दादी पटेल ने जिस समय अपनी नई नाटक मंडली The Original Victoria Theatrical Co. के नाम से बनाई तो दोनों भाई उसी में अभिनय किया करते थे। साथ ही मंडली के भागीदार मालिक भी थे। दादी पटेल की मृत्यु के पश्चात् दोनों भाई बम्बई छोड़कर कलकत्ते चले गये और वहीं बस गये।

इनके एक भाई का नाम जमशेदजी फरामजी मादन था। डा० नरवानजी पारख द्वारा लिखित 'सुलेमानी शमशीर' में जमशेदजी मादन ने लेखक के साथ-साथ अभिनय किया था।

'मादन थियेटर्स' इन्हीं भाइयों की सम्पत्ति थी।



मास्तर, धनजी भाई पेस्तनजी : एल्फिस्टन के अभिनेता थे। गुजराती के 'अलाउद्दीन अने जादुई फ़ानम' में बड़ा सुन्दर अभिनय किया करते थे। इनका उपनाम 'पालखीवाला' था। प्रवेश, प्रस्थान बड़े शानदार होते थे।

दर्शकों में इनका बड़ा आदर और सम्मान था।

१८५३ में पारसियों की प्रथम नाटक कम्पनी "पारसी नाटक मंडली" के नाम से स्थापित की। यह गुजराती में नाटक खेलती थी। सन् १८६८ में विक्टोरिया में डिरेक्टर हो गए। इन्होंने ४३ वर्ष की आयु पाई।<sup>१२०</sup>

मास्तर, धनजी भाई नशरवानजी : नाटक उत्तेजक मंडली के अभिनेता थे। 'निदावानु' में बेहला भगत और 'मीताहरण' में रावण का पार्ट बड़ी कुशलता से करते थे।

आरम्भ अल्फ्रेड नाटक मंडली से किया था। 'जहाँबख्श' नाटक में 'बेहरा-जीन' का पार्ट कर ख्याति प्राप्त की। बाद में नाटक उत्तेजक मंडली में प्रवेश किया।

इनकी एक विशेषता यह भी थी कि गुजराती और उर्दू दोनों भाषा के नाटकों में अभिनय करते थे।

मास्तर, माणिकजी जीवनजी : माणिकजी का संबंध आल्फ्रेड नाटक मण्डली से था। इसी मण्डली में उन्होंने 'शाहजादा श्यामल' नाटक में अफ़रामियाद के मंत्री 'पीरान' का पार्ट किया था। इसी कारण से यह 'माणिकजी पीरान' के नाम से ही नाटक-जगत् में प्रसिद्ध हुए थे।

माणिकजी अभिनेता से आगे बढ़कर आल्फ्रेड मंडली के एक मालिक भी हो गये। परन्तु कुछ दिनों बाद आल्फ्रेड मंडली बन्द हो गई।

जब नानाभाई रुस्तमजी राणीना ने इस मंडली का उद्धार किया तब माणिकजी मास्तर उनके मैनेजिंग प्रोप्राइटर बने। दुर्भाग्यवश कुछ दिनों बाद यह मंडली पुनः भंग हो गई। तीसरी बार इसका उद्धार सोगवजी फ़रामजी ओगरा ने किया। तब इसका नाम न्यू आल्फ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी रखा गया।

मास्तर, श्यामल रुस्तमजी : श्यामल मास्तर ने बंवरजी नाशर की एल्फिस्टन नाटक मंडली में अभिनय आरम्भ किया। इन्दर-ममा नाटक में जब नशरवानजी पारख 'गुलफ़ाम' का पार्ट करते थे तो श्यामल मास्तर 'मव्वपरी' का अभिनय करते थे। बाद में यह वैरिस्टर बन गये।

‘पाक दामन गुलनार’ में इन्होंने एक छोटी परी का अभिनय किया । इनका गला बड़ा भधुर था । अपने गानों के कारण भी इन्हें बड़ी प्रसिद्धि मिली । इनके एक गाने की पंक्तियाँ थी—

“सवर रे सधुरी तूं पकड़ गुलनार ।

लांच मनने हयाल करी, छुननी तलवार ॥”

मुंशी, मेरवानजी : जब जुवरजी नाज़र विक्टोरिया नाटक मंडली के साथ यात्रा को चले गये और एल्फिंस्टन मंडली का निर्देशन दादी ठूठी के हाथ में बम्बई में छोड़ गये तो दादी ठूठी ने कुछ नये जवानों को मंडली में भरती किया । इनमें तीन विशेष रूप से उल्लेखनीय थे—मास्तर रतन नवरोजी मीनवाला, मेरवानजी मुंशी और स्वयं दादी ठूठी । दादी ठूठी ने एदलजी खोरी से गुजराती भाषा में एक नाटक लिखाया जिसका शीर्षक था ‘सितमगर’ ।

‘सितमगर’ में मेरवानजी मुंशी पहली ही बार रंगमंच पर आए । बड़े रंगीले और हास्यप्रधान रूप से उन्होंने दर्शक मंडली पर अपना सम्मोहन अत्यंत फैंका ।

बाद में मेरवानजी विक्टोरिया कम्पनी में आ गये और जीवन पर्यन्त हास्य-प्रधान चरित्र का पाटं करते रहे । सन् १८७२ में उन्होंने अभिनेता का कार्य आरम्भ किया था । सन् १८८४ में एल्फिंस्टन छोड़कर विक्टोरिया मंडली में प्रवेश किया । सन् १८८५ में मंडली के साथ लंदन की सैर की । अंत में पक्षाघात की बीमारी में प्राण छोड़े ।

मिस्त्री, धनजी शाह १० : सन् १८९० में विक्टोरिया नाटक मंडली में सम्मिलित हुए । इनकी मुख्य भूमिका स्त्रीपात्र की थी । हाव-भाव पर दर्शक बड़े मुग्ध थे ।

धनजीशाह ने देश-विदेश की अनेक यात्राएँ की थी । अपनी कार्य-कुशलता के कारण एक ‘बेनिफिट नाइट’ के मिलने का सौभाग्य भी प्राप्त हुआ था । स्वभाव के सरल और भधुर कंठ वाले व्यक्ति थे । प्रायः अधिकांश मनुष्य इन्हें ‘धनजी’ के ग्राम ने पुकारा करते थे ।

वमनजी कावराजी की ‘गामडेनी गोरी’ और ‘मासीनो माको’ नाटकों में अभिनय द्वारा बड़ी प्रसिद्धि प्राप्त की थी । अन्तिम दिनों में ओष्ठों की बीमारी से त्राचार थे ।

मेहता, प्ररामजी कावसजी : प्ररामजी कावसजी मेहता खोरास्त्रियन स्वर के एक स्तम्भ थे । इन्होंने ही सर्वप्रथम “क्रेमरेहिन्द” समाचारपत्र का प्रकाशन

आरम्भ किया था। नशरवानजी आपस्त्यार के जोगास्ट्रियन क्लब में नाटक की समाप्ति पर फरामजी मेहता अंगरेजी डान्स किया करते थे। यह नृत्य अंगरेजी बैंड तथा मरोद की चाल पर होता था। पोशाक अंगरेजी रहती थी और कमी-कमी हाथ में 'टिम्बोलीन' लेकर उसे बजाते हुए नृत्य किया करते थे।

फरामजी मेहता को संगीत के साथ-साथ फोटोग्राफी का भी बड़ा शौक था। इस दृष्टि के कारण उनके मित्र उन्हें 'फ्लु फोटोग्राफर' के नाम से पुकारा करते थे।

मेहता, मेहरवान पेस्तनजी (मेहल्लु मेहता) : सन् १८७५ में पहले पहल नाटक उत्तेजक मंडली में सम्मिलित हुए और 'सुडी बन्ने सोपारी' नाटक में काम किया। उसके बाद जोगास्ट्रियन क्लब में 'जालमजोर' नाटक में स्त्री की भूमिका अति प्रशंसनीय रूप से निभाई। तत्पश्चात् विक्टोरिया नाटक मंडली में चले गये।

मेहरवानजी मेहतावालीवाला के बड़े स्वामिभक्त अगिन्नाथों में से थे। स्त्री और पुरुष दोनों प्रकार के अभिनय में दक्ष थे। जिन्होंने 'पाकनाद परीन, नाटक देखा था वे कभी भी सुरीले और मीठे कंठ वाले मेहल्लु मेहता को' नूल नहीं समते। आरम्भ में मेहरवानजी पेस्तनजी मेहता सरदीना पेरिट की एक फपडा बुनने की मिल में नौकर थे और अच्छा वेतन पाते थे। परन्तु नाटक का चस्का लगने में सब कुछ छोड़कर नाटक के ही घंघे में आ गये।

मेहता उन अभागे पुरुषों में से थे जिन्होंने काफी सफलता की और जो अपने साधियों में काफी लोकप्रिय रहे परन्तु अन्त में किसी ने भी उनकी सहायता न की। अपनी पुत्री के घर इन्दौर में उनका शरीरान्त हुआ।

राणीना, नानाभाई हस्तमजी : सन् १८८१ की बात है। अलफ्रेड कम्पनी ने 'आवे इबलीस' नाटक का अभिनय दिखाया। हीरजी खंबाता का उसमें प्रमुख पार्ट था। हीरजी अपना पार्ट करने के बाद पृथक् हो गये और कम्पनी बंद हो गई। तब एक पारसी गृहस्थ, जो पत्रकारिता में भी दक्ष था और नाटक-लेखक भी था, इस बंद कम्पनी को पुनर्जन्म देने के लिए जागे आया। यह व्यक्ति नानाभाई हस्तमजी राणीना ही थे। अलफ्रेड को बुद्धि-करणी निद्रा में जगाकर सचेत किया और पृथक् पृथक् नाटक मंडलियों में से अभिनेताओं को एकत्रित कर अलफ्रेड को जीवन 'दान' दिया। (पाठक इस परिस्थिति पर पहुँच कर पुरानी अलफ्रेड की मूल जाँचें। बंद पड़ने पर वह एक तरह से समाप्त हो गई।) इस समय कावसजी खटाऊ

एवं जहाँगीर खानाना की मंडली से पृथक् होकर मेरीफैण्टन के साथ बम्बई में रहते थे। उन्होंने प्रयत्न किया कि मैरी के साथ नाटक में सफलता मिले परन्तु निष्फल रहे। पहला कारण यह था कि मेरी फ़ैण्टन की अभिनय शिक्षा इतनी पूरी नहीं थी जिससे दर्शक उसके अभिनय की ओर आकर्षित होने, दूसरा कारण यह था कि कावसजी खटाऊ एक Operatic Actor तो थे परन्तु मिथाने की कला उन्हें नहीं आती थी और तीसरा कारण धन का अभाव था जिससे आवश्यक सामग्री जुट नहीं पाती थी। इन्हीं परिस्थितियों में उनकी मेंट नानामाई राणीना से हुई और दोनों ने अलफ़्रेड नाटक मंडली की स्थापना की। इनके सौभाग्य से धन एकत्रित करने वाली प्रसिद्ध और प्रभावशाली नाटक-उत्तेजक मंडली समाप्त हो गई और उसका सारा सामान नानामाई राणीना ने खरीद लिया। अब कम्पनी के भागीदार तीन थे—माणकजी जीवनजी मास्तर, कावसजी पालनजी खटाऊ, और धोरा महम्मदअली। माणकजी क्लब के 'मैनेजिंग प्रोप्राइटर' बने। नानामाई ने रुपया-वैसा सब काम माणकजी मास्तर के भरोसे पर उन्हें सौंप दिया। कुछ दिनों बाद यह मंडली बंद हो गई और नानामाई राणीना का नाम केवल नाटक लेखकों में रह गया।

लाली, पेसू उर्फ़ दाहडियो पेंसी : पूरा नाम पेस्तनजी दस्तमजी। लाली था। अलबर्ट नाटक क्लब में सजाना लिखित 'आइजाबेला' में पार्ट करते थे। 'मानुजरी' में भी अभिनय किया था। इण्डियन क्लब के अंतर्गत होने वाले 'नानासाहब' नाटक में भी लाली ने भाग लिया था। इण्डियन क्लब से निकलकर लाली विक्टोरिया क्लब में पहुँचे। वहाँ अनेको farces में अभिनय किया। अभिनेताओं में इनके जोड़ीदार काऊ रोदावे के साथ ही इनकी बनती थी। विक्टोरिया में काकावाल के चले जाने पर तो मानो उनकी वपीती लाली को ही प्राप्त हो गई थी।

दुन्न की बात यह थी कि जैसे जैसे विक्टोरिया मंडली में अनुशासन की कमी होती गई अभिनेताओं के चरित्र में भी उसका प्रभाव लक्षित होने लगा। चाहे जिस कारण से भी हो पेसू लाली को शराब की लत लग गई और वह चौबीसों घंटे उममें तल्लीन रहने लगे।

पेसू लाली एक मजबूत जवान था। लाठी चलाने का शौक था। एक बार 'गुलवा सनोवर' नाटक में शहजादी के वाग में चौकीदार की भूमिका कर रहे थे। वालीवाला स्वयं बहादुर नामक नौकर का पार्ट कर रहे थे। दोनों की परस्पर वाग में तकरार हो गई। पेसू ने ऐसी लाठी चलाई कि वाली-

वाला की खोपड़ी फूटने फूटने चब गई। वालीवाला उसे इस प्रकार लाठी चलाने को कई बार मना कर चुके थे।

पेसु की दारू पीने की आदत बढ़ती ही गई। वह उसके पीछे दीवाने हो गए। अभिनय से छुट्टी लेनी पड़ी। होश हवास जाते रहे। अस्पताल में भरती होता पड़ा और उसी में उनकी मृत्यु हो गई।

वाडिया, पेस्तनजी नशरवानजी : जब नाज़रजी ने गुजराती और उर्दू खेलों की शुरुआत कर दी तो पुराने एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब समाप्त हो गया। तत्पश्चात् पेस्तनजी वाडिया ने भी अपना सम्बन्ध नाज़र से भंग कर लिया। परन्तु यह देखकर कि कहीं पारसी जवानों की नाटक विषयक रुचि मंद न पड़ जाय, उन्होंने स्वयं अमेच्युर रूप से उस परम्परा को जारी रखा। दीप्स-पियर के नाटक करवाने और स्वयं उसमें भाग लेने का उनका बड़ा शौक था। परन्तु जब स्थानीय अभिनय बंद हो गया, तो बाहर में Gaeity Theatre में जो अंगरेजी नाटक मंडलियाँ आती उनके खेल देखने से अवश्य जाते।

इन्होंने १४ नवम्बर, १८६८ को G. Theatre में एक अंगरेजी खेल किया। इसके साथ The Seven clerks नामक एक प्रहसन भी खेला गया। इसकी प्रशंसा Times of India, Bombay Gazette और Hindu Reformer में निकली थी। उसी से पता चलता है कि यह नाटक मंडल पारसियों का था और उसका नाम 'पारसी एल्फिंस्टन ड्रामेटिक क्लब' था। इसके बाद २४ मई, १८६९ को महारानी विक्टोरिया के जन्म-दिन पर उसी नाटकशाला में एक तीन अंकी टू जिष्टी इन जवानों ने अभिनीत की थी। तत्पश्चात् Taming of the Shrew का अभिनय किया गया। इन सब में पेस्तनजी वाडिया का प्रमुख भाग था। सन् १८८९ के दिसम्बर में पेस्तनजी ने एक अंगरेजी कामेडी नावेल्टी थियेटर में अभिनीत की थी। उसमें गवर्नर की पत्नी श्रीमती रेनी भी आई थीं। इसकी सारी आय Countess of Dufferin Fund में दे दी गई थी। पेस्तनजी वाडिया के अतिरिक्त जिन अन्य अभिनेताओं ने इन नाटकों में भाग लिया था वे थे—जहांगीर ई. दावर, बी. आर. वमनजी, डॉ. ई. पटेल, एस. पी. वाडिया आदि। स्त्री पाटं करने वालों में एन. एस. सुज, स्तुम के. आर. कामा तथा जे. एम. खरशेद थे।

पेस्तनजी वाडिया इस प्रकार सभी को प्रोत्साहित करते रहते थे। परिणाम स्वरूप एक बार ग्रेट्टी थियेटर में Othello नाटक खेला गया। इसमें अरदेशर ऊनवाला (सोलिसिटर), अरदेशर जमशेदजी विलियोरिया (ताता कम्पनी का भागीदार) डेस्डीमोना की भूमिका में तथा जेहांगीर नोनचवाला (सोली-

सीटर) ने भाग लिया था। जेहंगीर नीमचवाला ने 'इयागो' का अभिनय किया।

उस समय एक Prologue बोलने का भी रिवाज था जो अंगरेजी थियेटर में लिया गया था। नवम्बर, १८६८ के एक खेल के प्रोग्राम में छपा था—“An Original Prologue, Composed by Mr. C. S. Nazar” इसी प्रकार एक दूसरे कार्यक्रम में छपा था—“An Original Prologue by Mr. P. N. Wadia”

ऐसा स्पष्ट प्रतीत होता है कि बाडिया बंधुओं और नाज़रजी में १८६८-६९ तक परस्पर दड़ा मेल रहा। सब मिलकर अभिनय करने और धन-भूमि पैदा करने का लक्ष्य न रखते थे। सब कुछ प्रस्तुतीकरण नाट्यकला के लिए और सुशुचिपूर्ण मनोरंजन के लिए होता था। परन्तु धंधाधारी मंडली स्थापित करने पर नाज़रजी अपना सम्बन्ध छोड़ने गए। पेस्तनजी बाडिया का सम्बन्ध तो तभी छूटा जब वह ट्रस्ट के मेम्बरी हो गये।

सरवेयर, मेहरजी एन० : यह जेहंगीर खंवाता की टोली के अभिनेता थे। हांस्पूरक भूमिका में इनकी विशेष रुचि थी। नाटक के धंधे में पड़ने से पहले बेकार थे। 'जुलमे नारवा' में इन्होंने कामिक पार्ट किया था। बाद में खंवाता का साथ छोड़ दिया और अपनी निजी नाटक मंडली स्थापित कर ली नाम था The Parsi Ripon Theatrical Company। यह मंडली देश के कम से कम ५०-५२ नगरों में अपने अभिनय दिखाती फिरी। विदेश में भी गई—यर्मा और स्ट्रेट सेटिलमेंट में।

खंवाता से मेहरजी सरवेयर ने मेकअप की कला सीखी थी।

ऐसा प्रतीत होता है कि धनजी भाई ने गस्ती से इन्हें Ripon Theatrical Company का स्थापित करने वाला माना है। 'कोरडिग' नामक नाटक के गायनो की पुस्तक पर इन्हें Parsi Curzon नाटक मंडली का मालिक और डिरेक्टर बताया गया है।

सचीन, हस्तम : वालीवाला विक्टोरिया मंडली के एक शोभावान तथा माने हुए लोकप्रिय अभिनेता थे। 'हरिश्चन्द्र' नाटक में तारामती की भूमिका में विशेष रूप से लोक-प्रशंसा प्राप्त की थी। 'पाकजाद परोन' में परोन का अभिनय करते थे।

स्वामिभक्त इतने थे कि वालीवाला की मृत्यु के पश्चात् भी यथाशक्ति नाटक मंडली चलाने का यत्न किया। स्वयं उसमें भागीदारी कर ली। परन्तु उपलब्धता नहीं मिली। मंडली के साथ हस्तम सचीन ने अनेक यात्राएँ की थीं।

हृदय रोग की पीड़ा में शरीरान्त हुआ।

सचीनवाला दोरावजी : विक्टोरिया नाटक मंडली के एक माने हुए स्त्री-अभिनेता थे । अपनी मंडली के साथ इन्होंने लंदन को भी यात्रा की थी । बार्लीवान्ना के मनपसंद थे ।

बाद में थियासोफ्री का चस्का लग गया । नाटक मंडली छोड़ दी और थियोसोफ्रिस्ट बन गये ।

सिपई, कुंवरजी : कायराजी लिखित 'मोलीजान' में धन नामक स्त्री-पात्र का अभिनय बड़ी कुशलता और सिद्धहस्तता से किया । सफलता की मात्रा यह थी कि दर्शक मंडली यह न समझ पाई कि अभिनेता स्त्री है या पुरुष ।

सोनोर, रतनशाह : सोहराव मोदी के कथनानुसार बहुत अच्छे अभिनेता थे । 'नूरेवतन' नामक नाटक में इन्होंने हवशी का प्रशंसाप्रद अभिनय किया । पारसी इम्पीरियल नाटक कम्पनी में काम करते थे । 'खाकी पुतले' में भी काम किया है ।

हाथीराम, खुरशेदजी बेहरामजी : मेट्रीक्यूलेशन-पास करके, चिकित्सा महाविद्यालय में प्रवेश लिया । बाघजी भाई के साथ मिलकर एक हेमिस्ट की दूकान खोली, परन्तु सफलता तो नाटक के धंधे में ही मिलनी थी ।

इनकी सर्वाधिक प्रसिद्धि 'खुशरो-शीरीन' नाटक में हुई । यह नाटक जोरा-स्ट्रियन मंडली की ओर में शंकरशेठ की नाट्यशाला में खेला गया था । खुरशेदजी हाथीराम ने उसमें शीरीन का पार्ट किया था । शीरीन का पार्ट करते समय इनके हाव-भाव, सुरीली आवाज और शालीन चाल-ढाल, दर्शकों को मनोमुग्ध कर लेते थे ।

हम इतना मगुर था कि सुनने के लिए दर्शक बार-बार नाटक देखने आते । यद्यपि जोरा-स्ट्रियन मंडली ने कई ईरानी नाटकों का अभिनय किया-परन्तु 'खुशरो-शीरीन' की बात बिल्कुल ही निराली थी । एक दृश्य में शीरीन जंगल में जाते समय एक चट्टान में अपने धूल-धूसरित बालों को धोने के लिए घुसती है । यह दृश्य लोगों को बड़ा ही प्रिय लगता था ।

खुरशेदजी ने इन्दर-सभा में (एल्फ्रिस्टन, नाटक मंडली) राजा इन्दर का पार्ट किया था । इससे निष्कर्ष निकलता है कि स्त्री और पुरुष दोनों की भूमिकाओं में वह समान रूप से कुशल थे ।

मिस्तरी, दादाभाई अस्फन्दियारजी : दादाभाई, मिस्तरी का निजी घघा मुथार (खाती या, बड़ई) का था । परन्तु बढ़ते बढ़ते नाटक के दृश्य आदि तैयार करने का काम हाथ में ले लिया । नाटक का कार्य सर्वप्रथम अलफ्रेड नाटक मंडली में आरम्भ किया । आरम्भ में 'जहाँवश' नाटक में छोटा-मा





## पारसी रंगमंच की कुछ आरम्भिक अभिनेत्रियाँ

आरम्भ में पारसी जनता रंगमंच पर स्त्रियों के अभिनय की ओर विरोधी थी। सैय्यद शाहवाजी ने भी स्त्री-जाति की म्यनत्रणा का स्वर उठा करके पर भी, अभिनेत्रियों को रंगमंच पर लाने का विरोध किया था और इस समय में उन दिनों 'राभ्त-मोल्फ्तार' आदि पन्नों में इस विषय पर पदांश विवाद चला था। परन्तु समय की गति को छोड़ नहीं रोक सकता।

कहा जाता है कि दादामाई पटेल ने सर्वप्रथम यह साहस किया था और वे दो मुसलमान महिलाओं को हैदराबाद से लाये थे, उनमें से लतीफा बेगम नाच में बड़ी सिद्धहस्त थी। घाट रोड की नाट्यशालाओं को उसने अपनी नृत्य-कला से गुंज, डाला था और इनके उसके नृत्य पर मन्त्र-मुग्ध होकर नाट्यशाला में नृत्य देखने आया करते थे। यह नृत्य इन्दर-सभा में हुआ करता था। प्रसिद्ध है कि नाचते-नाचते उनके पैर के मोड़े तक फट जाया करते थे। एक दिन ऐसी घटना घटी कि लतीफा बेगम हैदर सभा में नाच कर वापिस आई कि एक सज्जन चुपचाप रंगमंच की बिग से उसे अपने ओवरकोट में छिपा कर पिछले द्वार से एक फ़िटन में धँटा कर ले गये और उसे अपने घर में डाल लिया। कम्पनी मालिकों की हिम्मत न पड़ी कि इस घटना में विघ्न डालते।

अमीरजान और मोतीजान दो पंजाबी महिलाएँ थी जो नाचने में इतनी कुशल नहीं थी जितनी गाने में। अमीरजान विशेष रूप से सूझी गझली के गाने में बड़ी सिद्धहस्त थी। मुसलमान जनता उसके गाने पर क्रिदा हो जाती थी। अनेकों अमीर व्यापारी मुसलमान उससे भेंट करने को लात्तायित रहते थे। अमीरजान के रंगमंचीय करियर का भी वही अन्त हुआ जो लतीफा बेगम का हुआ था। किसी मुसलमान मालदार व्यापारी ने उसके साथ निकाह करके अपने घर में बिठा लिया। उसकी यहिन मोतीजान भी नाटक मंडली की छोड़ गई। इस प्रकार बड़ी विवादास्पद अवस्था में पारसी नाटक मंडली मंग हो गई।

उपरोक्त अभिनेत्रियों के अतिरिक्त जिन महिलाओं ने रंगमंच पर पदांश किया उनमें प्रसिद्धि प्राप्त करने वाली थी—

**मिस मोहर**—यह सर्वप्रथम वालीवाला की विक्टोरिया नाटक मंडली में आई थी परन्तु बाद में कई मंडलियों में इन्होंने काम किया।

**मिस फातमा**—यह भी वालीवाला की मंडली में काम करती थी। कहा जाता है कि एक दिन यह वालीवाला के कमरे में पहुँची। वह सो रहे थे। इनके कारण एकदम जाग कर उठे और उसी समय उन्हें पक्षाघात हो गया जिससे वालीवाला फिर उठ न सके।

**मिस मलका**—यह पहले विक्टोरिया मंडली में रही, पीछे अन्य मंडलियों में चली गई।

**मिस खातून**—कहा जाता है कि यह मिस गौहर की बहन थी। इनके विषय में प्रसिद्ध है कि इनके किसी प्रेमी ने इनकी नाक काट ली जिसके कारण इन्हें बहुत दिनों तक अस्पताल में रहना पड़ा।

**मिस गुलनार**—यह रंगून में पान की दूकान करती थी। बाद में नाटक मंडली में सम्मिलित हो गई।

मिस बिजली, मिस कमली, मिस गुलाब, मिस गंगा, मिस उमदाजान और मिस हीस आदि अन्य महिलाएँ भी अभिनेत्रियाँ बनीं परन्तु उनके विषय में कोई विशेष विवरण नहीं मिलता।

**मिस जमीला**—यह एक यहूदी लड़की थी।

परन्तु इन सब में सब से अधिक नाम मिस मैरी क्रैन्टेन का था। मैरी क्रैन्टेन का पिता आयरलैंड का निवासी था, फौज से कार्यविरत होकर कुछ जादू के खेल दिखाकर देहली में अपनी आजीविका चलाता था। जिन दिनों जहाँगीर खवाता अपनी मंडली में देहली में नाटक दिखा रहे थे उन्हीं दिनों एक दिन दोपहर के समय मैरी मंडली मालिक के पास आई और नाटक की छुट्टी के दिन उसके हाल में अपने पिता को जादू के खेल दिखाने की इजाजत माँगी। इजाजत मिल गई। उसी समय कावसजी खटाऊ जो खवाता की मंडली में अभिनेता थे, मैरी से मिले। दोनों का परिचय गढ़ा होता गया। रोज रात को नाटक देखने का एक पास भी मैरी को मिल गया। मैरी और कावसजी खटाऊ के परम्पर रोमास का श्रीगणेश इसी प्रकार हुआ। बाद में मैरी कावसजी के साथ बम्बई गई और उन्हीं के घर में रहने लगी। कावसजी ने बड़ी मेहनत से मैरी को अभिनय की शिक्षा दी। आरम्भ में मैरी को अधिक सफलता नहीं मिली। परन्तु बाद में तो गुजराती और उर्दू-हिन्दी पर उसका पूरा अधिकार हो गया। वह पारसी वेश में रहने लगी। नाम भी मेहरवाई रख दिया गया।

मैरी ने अनेकों नाटकों में काम किया। 'तालिब' के हरिदचन्द्र में उसने जोगिन का पार्ट किया था। जिस प्रकार गुजराती में भोलीगुल की भूमिका

मे उसे सफलता प्राप्त हुई थी, उमो प्रकार जोगिन की नृमिका मे भी वह खूब चमकी। कावमजी और मैरी का विवाह हो गया परन्तु अन्त मे दोनों की निमी नही। मैरी ने अनेको मंडलियो में जाकर काम किया और अन्त मे अस्पताल मे उसकी मृत्यु हुई।

अपने समय की वह निस्सदेह एक सफल, आकर्षक और लोकप्रिय अभिनेत्री थी।

अब मार्ग साफ हो गया था। प्रत्येक नाटक मंडली अभिनेत्रियाँ रखती थी। केवल न्यू आलफ्रेड ही एकमात्र ऐसी मंडली थी जिसमें महिलाओं का प्रवेश नहीं हुआ था और वह भी तब तक ही जब तक सोराबजी ओप्रा उसके निर्देशक थे।

बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में अनेको महिलाएँ रंगमंच पर काम करती थी। मिस कज्जन, मिस गोहर, मुन्नीवाई आदि।

## पारसी थियेटर के अन्य उपकरण

### (१) दर्शक-मंडली

दर्शक-मण्डली के अभाव में थियेटर की कल्पना एक निराधार वस्तु है। अतएव यह भी जान लेना अति आवश्यक है कि पारसी थियेटर ने किन लोगों को ध्यान में रखते हुए नाट्य-कला पर इतना परिश्रम किया।

पारसी नाटक मंडलियों के आरम्भ मे लगभग सन् १८७० तक थियेटर की दर्शक-मंडली विशेष रूप से पारसी और ईरानी थी। उन दिनों पारसी अधिकतर दो स्थानों में निवास करते थे—घोड़ी तालाब, कोर्ट क्षेत्र और बोरी घंटर क्षेत्र, जो आजकल चर्चंगेट के नाम से प्रसिद्ध है। इसी क्षेत्र में पारसियों का बोट-बाजार, पारसी बाजार और पारसी घर-गृहस्थी का बाहुल्य था। दूसरा क्षेत्र ग्रांट रोड के आसपास वर्तमान चरनीकास रोड आदि का क्षेत्र था। यही कारण है कि आरम्भ की पारसी नाट्यमंडलियाँ इन्हीं दो स्थानों पर बनीं। पारसियों की देखा-देखी ईरानियों ने भी, जो अधिकतर सोडा-लेमनेड या आइमक्रीम आदि बेचा करते थे, अपनी नाट्य मंडली बनाई और अपनी ईरानी भाषा में नाटक खेले परन्तु दर्शकों की अपर्याप्त संख्या एव घनाभाव के कारण उन्हें अधिक सफलता न मिली।

सन् १८७० में जब दादी पटेल के मस्तिष्क मे उर्दू नाटक खेलने का विचार उत्पन्न हुआ तब अवश्य गुजराती भाषा के नाटकों की अपेक्षा उन्होंने उर्दू नाटक लिखवाये और उनका अभिनय किया जिसके कारण हिन्दू मुसलमान

दर्शक भी नाट्यशाला में आने लगे । अंगरेज भी ग्रांट रोड थियेटर में 'हिन्दू ड्रामा' देखने आने थे परन्तु उनकी रुचि इतनी नहीं रह गई थी जितनी अंगरेजी के नाटक देखने में थी ।

अतएव यह मानना ही पड़ेगा कि पारसी नाटक मंडलियों के अभिनय में आने वालों में आरम्भ में पारसियों को बहुलता थी । फिर धीरे-धीरे ईरानी, मुसलमान और हिन्दू भी सम्मिलित होने लगे । कभी-कभी बड़े बड़े अफसर और उनका परिवार भी नाट्यशाला में आ जाया करता था ।

आरम्भ में पारसी स्त्रियों का नाट्यशाला में जाना बुरा समझा जाता था, परन्तु कैक्सस कावराजी ने स्त्रियों की स्वतंत्रता के लिए बड़ा आन्दोलन चलाया । अन्त में पारसी स्त्रियाँ अपने पति या भाई आदि सम्बन्धी के साथ खेल देखने जाने लगी । कभी-कभी ये नाटक मंडलियाँ केवल स्त्रियों के लिए ही खेल दिखाया करती थी । उन खेलों में स्त्रियों का जाना बुरा नहीं समझा जाता था । धीरे-धीरे आजादी मिलती गई और स्त्री-पुरुष दोनों ही नाट्यशाला में जाकर अभिनय का आनंद उठाने लगे । प्रसिद्ध है कि नाटक-उत्तेजक-मंडली में 'हरिश्चन्द्र' नाटक देखने के लिए स्त्रियाँ इतनी संख्या में जाती थी कि मंडली वालों ने उनके बच्चों के खेलने और मुलाने के लिए नाट्यशाला के बाहर ऐसा प्रबंध कर दिया था कि माँएँ निस्सकोच अपने शिशुओं को वहाँ छोड़ जातीं और निश्चितता से नाटक देखती । यदि बीच में कोई बालक रोता तो प्रबंधकर्ता तत्काल प्रेक्षण-स्थल (मंडोवा) में जाकर उसकी माँ को सूचना देता और माँ थोड़ी-सी देर के लिए उठकर बाहर चली आती तथा अपने बालक को शान्त कर पुनः अभिनय देखने अंदर चली जाती ।

इन दर्शकों के कई वर्ग थे । अंगरेजी ड्रामों में प्रवेश फीस इस प्रकार थी—

स्टाल्स या वाक्स	६ रुपये
अपर वाक्स	४ "
पिट	३ "

परन्तु कभी-कभी इन दरों को घटाकर क्रमशः ५, ३ और २ रुपया कर दिया जाता था । सन् १८५३ में जब विष्णुदास भावे ने अपने नाटक 'राजा गोपीचंद और जलंधर' का अभिनय ग्रांट रोड थियेटर में किया था तो उस समय प्रवेश फीस इस प्रकार थी—

ड्रेम सर्किल	३ रुपये
स्टाल	२ "
गैलेरी	१.५० "
पिट	१ "

परन्तु जब पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों ने बम्बई और बम्बई से बाहर जाकर अपने नाटक खेलने आरम्भ किए तो उनके टिकटों की दरें इस प्रकार थी—

१. दर्जा खासुलखास यह फ्री-पास और निमन्त्रण का दर्जा था जिसमें नगर के उच्च अधिकारी बुलाये जाते थे।

२. दर्जा खास ५ रुपया

३. दर्जा अब्बल ३ "

४. दर्जा दोयम २ "

५. दर्जा सोयम १ "

६. प्लेटफार्म (सबसे पीछे उठा हुआ)—आठ आने

उपरोक्त प्रवेग दरों में सुगमता से कल्पना की जाती है कि दर्शक मंडली कैसी होती थी। पर्दानशीन स्त्रियों के लिए पृथक् एक ओर स्थान बनाया जाता था जिसकी प्रवेग फीस निश्चित रूप में एक ही होती थी। नगर की वेश्याएँ भी उसी में बैठती थी।

• दर्शकों को आकर्षित करने का एक सुगम उपाय नगर में मुनादी करना था। ताँगों में बैठकर कुछ लोक नाटक के विज्ञापन बाँटा करते थे। इन विज्ञापनों में रात्रि विशेष में अभिनीत होने वाले नाटकों के विषय, चमत्कारी दृश्य, नाज-रुज्जा और अभिनेताओं के नाम हुआ करते थे। जब रंगमंच पर महिला अभिनेत्रियाँ भी आने लगीं तो उनके नाम और कमी-कमी फोटो भी विज्ञापन में दिये जाते थे। रात्रि के समय नाटक विशेष के समाप्त होने से पहिले एक व्यक्ति ड्रापमीन से बाहर आकर अगले दिन होने वाले नाटक की सूचना देता था। न्यू आलफ्रेड मंडली में वह कहा करता था—

“कम्पनी तहे-दिल से आपकी तशरीफ़ आवरी का शुक्रिया अदा करती है और उम्मीद करती है कि फिर तशरीफ़ लाकर कम्पनी को मनकूर व ममूनन कीजियेगा।”

दर्शकगण जहाँ अभिनेताओं के गानों पर ‘बन्स मोर’ करते वहाँ कमी-कमी ड्राप-सीन पर भी ‘बन्स मोर’ कर दिया करते थे और गाने तथा दृश्य दिखाने का काम पुनः जारी हो जाता था। दो-दोतीन-तीन घाट ‘बन्स मोर’ की आवाज पर मंडली व्यवस्थापक अपने दर्शकों की उच्छा की पूर्ति करता

था । कमी-कमी वह दृश्य बड़ा हास्यप्रद लगता था जिसमें संघर्ष करते-करते प्रायः सभी अभिनेता बगनायी हो जाते, पर्दा गिर जाता और 'बन्त मोर' की आवाज पर वे सभी मरे हुए फिर से उठकर लड़ने लगते ।

चमत्कारी यांत्रिक दृश्यों को दर्शक-मंडली विशेष रूप में पसन्द करती थी । आकाश से देवनाओं का उतरना, पृथ्वी के फटने पर देवों और राक्षसों का प्रकट होना, देवों द्वारा किसी सोते हुए राजकुमार को हाथों पर उठाकर आकाश में उड़ा कर किसी परी के पास ले जाना, रेलगाड़ी का पुल टूट जाने पर नदी में गिरना आदि अनेक ऐसे यांत्रिक दृश्य थे जो नाटक मंडलियाँ रंगमंच पर दिखाती थी और जिनके कारण उत्सुक जनता उमड़ पड़ती थी ।

यद्यपि प्रत्येक नाटक मंडली यह सूचना दे देती थी कि टिकट प्राप्त व्यक्ति को प्रवेश देने या न देने का अधिकार व्यवस्थापक को है, परन्तु कमी-कमी बगैड़े और शराबी मंडवे में आ ही जाते और शोर-शरावा करते । खेल रुक जाता और जब तक शान्ति न हो जाती भले आदमी परेशान ही रहते । ऐसी अव्यवस्थित घटनाएँ अंगरेजी नाटकों में भी हो जाया करती थीं जिन्हें फ़ौज और नौ-सेना के जवान मनोरंजन के लिए खेल देखने जाते थे ।

प्रत्येक नाटक में कम से कम एक और अधिक से अधिक दो विश्राम अवश्य हो जाते थे । इन विश्रामों के क्षणों में मूँगफली और चना जोर गरम चाले एक स्वर से फेरी लगाते और सोडा-लेमनेड बेचने वाले दूमरी ओर से पुकारते । उस समय दर्शक विशेषकर गैलरी में बैठने वाले जो विभिन्न स्वरों से अद्भुत आवाजें लगाते और कमी-कमी अश्लील बातें कहते, उस समय संभ्रान्त परिवार के लोग लज्जा से मुँह नीचा कर लेते । मारते का हाथ एक बार पकड़ा जा सकता था परन्तु कहते की जीभ कैसे बंद की जाती ?

यहाँ यह प्रश्न भी इस प्रसंग में पैदा होता है कि नाटककार और दर्शक-मंडली का परस्पर क्या सम्बन्ध है ? हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि प्रत्येक नाटक देखने वाले दर्शक दूसरे नाटक देखने वालों से भिन्न भस्तिष्क रखते हैं । उनकी मनोभावना प्रत्येक नाटक के साथ परिवर्तित होती है । इसका कारण नाटककार का कथ्य और अभिनेताओं की अभिनय-कला ही है । प्रत्येक कथ्य प्रत्येक दर्शक को स्पन्दित नहीं करता और न प्रत्येक अभिनेता प्रत्येक देखने वाले को सबेदनशील बनाने में समर्थ होता है । इन प्रक्रियाओं का कारण व्यक्ति के अपने मस्कार होते हैं । जहाँगीर खंवाता, दादामाई पटेल, दादी टाइटस्ट, कावसजी पालनजी खटाऊ और मोरावजी ओमरा अपने समय

के प्रख्यात अभिनेता थे। परन्तु आने वाले व्यक्तियों में से सभी ने उन्हें सभी दिन और समान रूप में पसन्द किया हो, ऐसी बात सम्भव नहीं है। मैंने अनेकों बार देखा है कि कुछ दर्शक ऐसे होते हैं जो परस्पर नाटक की आलोचना करने हैं अन्यथा थियेटर हाल से निकलते ही उन पर नाटक की जो प्रति-क्रिया होती है वह अधिक से अधिक यही होती है कि नाटक 'अच्छा' लगा या 'बुरा'। नाटक की सूक्ष्मता में वे नहीं जाते। और बहुत बड़ी संख्या तो ऐसी होती है मानों थोड़ी सी देर के लिए निश्चय ही केवल मन-महल में के लिए आई थी और नाटक की संपाति पर वापिस घर जा रही है मानों कुछ हुआ ही नहीं। उनके लिए न नाटक के व्यक्तिगत मनोविज्ञान के प्रभाव का प्रश्न है और न सामूहिक मनोविज्ञान का। उनका नाट्यशास्त्र विषयक ज्ञान न तो प्रचुर ही होता है और न सुसंस्कृत ही। उनका सौन्दर्य बोध बड़ा छिछला और अस्थायी होता है। वे कठिनाता से नाटक के तथ्यों और विचारों को समझ पाते हैं। अतएव नाटक को जनतन्त्रवादी कहना, मेरे विचार में, उचित नहीं है। इसे जनतन्त्रवादी कला मानने वालों का सबसे बड़ा तर्क यही है कि नाटक अधिक संख्या के मनोरंजन की सामग्री है, परन्तु यह सभी सिद्ध हो सकता है जब वह अधिक सख्या नाटक की परख करना जानती हो। आज भी जितने सांस्कृतिक कार्यक्रम होते हैं उनमें जाने वाले दर्शक कयाकली या भारतनाट्यम की सूक्ष्मताओं से अधिकांश में अपरिचित होते हैं, संगीत का उन्हें लेखमान भी ज्ञान नहीं होता और रसास्वादन से तो जैसे उनका कोई सम्बन्ध ही नहीं। परन्तु फिर भी वे जाते हैं इसलिए कि ऐसे कार्यक्रमों में जाने से अपने समान वर्ग के मित्रों से जानकारी बढ़ती है, नया परिचय होता है और सभी को यहमिया घारणा रहती है कि हम सम्य हैं, समाज-प्रिय हैं, कलाप्रिय हैं तथा प्रदर्शित वस्तुओं में रुचि लेने वाले सुसंस्कृत प्राणी हैं। परस्पर संवाद में यदि कहीं किसी मुद्दे के ऊपर गान्धीय चर्चा चलने लगे तो इधर-उधर की बात कह कर वहाँ से नौ-बोनवार हो जाते हैं। अपना सोझापन भी प्रदर्शित करना चाहता है ?

पारसी थियेटर की दर्शकमंडली सदैव मध्यम एवं निम्न परिश्रमी वर्ग की प्रतिनिधि थी। उनमें से अधिकांश ऐसे थे जिनके मामले कुछ भी नया और अद्भुत रख देने में बाह-बाह मिल गन्ती थी। यही कारण था कि पारसी नाटक मंडलियों ने उन्हें कभी गड-नाटक दिखाये, कभी गद्य-नट्यम और कभी पद्यमय। इन नाटकों के संगीत गद्यों को देखिये, उनमें कोई कविता नहीं, ही वे स्वरबद्ध हैं, लय संपूर्ण हैं। फिर भी दर्शक उन्हें पसन्द करते थे। तालियों

पीटते थे और जब लाहौरी लड़का 'वासी' अपना पार्ट 'चन्द्रायली' नाटक में करता हुआ गाता—

“दो फूल जानो ले लो ।”

तो दर्शक चिल्ला उठते 'वासी तू जिंदावासी ।’

## (२) नाटककार और दर्शक

नाटक के अन्य तत्वों की तरह 'दर्शक मंडली' भी उसका एक प्रमुख तत्व है। दर्शक के अभाव में नाटक की सृष्टि एक असंभावित करपना है। नाटककार अपनी रचना में केवल अपने को ही अभिव्यक्त नहीं करता बल्कि वह उस समाज की अभिरुचि को भी व्यक्त करता है जिसका वह स्वयं वैसा ही भागीदार है जैसे उसके नाटक के दर्शक। अतएव यदि वह अपनी कृति की सफलता चाहता है तो सफल करने वाले पाठकों और दर्शकों के मनोभावों का ध्यान उसे रखना ही पड़ेगा। यदि आदि-यूनानी नाटक आज के परिवेश में लिखे और खेले गये होते और उनका रूप आकार पुराना ही रहता तो वे कभी भी सफल नहीं हो सकते थे। अब भी कलात्मक प्रदर्शन के लिए यदि कोई नाटक टोली 'एडीपस' या 'एण्टीमोना' का अभिनय करती है तो उसका कस्य दर्शकों को ग्राह्य नहीं होता। उसका मूल्य केवल अतीत की एक झांकी मात्र रहता है। शेक्सपियर के नाटक अपने काल की समाज-व्यवस्था और रुचि के अनुकूल थे। स्वयं शेक्सपियर का विश्वास भूत-प्रेत, पिशाचिनियों एवं अतिमानवीय पात्रों में रहा हो या न रहा हो, परन्तु उनका समाज उनके चित्रण में आनंदलेता था। इसी कारण शेक्सपियर के नाटक नागरिकों में अति आनंदप्रद होते थे। मोत्रियर की सफलता का भी यही रहस्य था। उन दिनों पिता-पुत्र एक ही रथी के समान प्रेमी होने के कारण परस्पर वैमनस्य और कलह के भागी हो सकते थे। आज फ्रांस में यह चीज देखने को नहीं मिलेगी। कालिदास ने गांधर्व विवाह की रक्षा के लिए जो कथा-वस्तु निर्मित की थी वह उनके आश्रम-युग के अनुकूल थी, आज के लिए उपयुक्त नहीं। आज का नवयुवक और नवयुवती, निस्संकोच, अपने प्रेम का डिंडोरा पीटते चलते हैं।

इसी प्रकार पारसी थियेटर के उद्भव के समय पारसियों में अपने देश के इतिहास के प्रति एक मोह था और अपने धर्म के प्रति एक भावमयी श्रद्धा थी। फैज़सु कावराजी ने इस भूख को पहचाना था और इसी लिए 'वेजन-मनीजेह', 'जमशेद' और 'फ़रेदून' नाटकों की रचना की थी। पारसी



जनतः ने इस साहस का स्वागत किया था। अपनी तात्कालिक समाज-व्यवस्था का व्यंग्य तो उन प्रहसनो में मिलता था जो नाटक समाप्त होने के पश्चात् उसी रंगमंच पर खेले जाते थे।

जातीय प्रेम की प्रतिष्ठा के साथ साथ अंगरेजों का सम्पर्क और उनकी संस्कृति का प्रभाव भी संभ्रान्त परिवारों पर पड़ रहा था। पारसी बाहर से आकर भारत में बसे थे। उन्हें भारतवासियों के रहन-सहन की अपेक्षा अंगरेजों का रहन-सहन अधिक उत्कृष्ट जँचता था अतएव वे यथासम्भव उनकी नकल करते थे। नाटकों में भी अधिकांश अंगरेजी नाटकों के रूपान्तर पारसी रंगमंच पर खेले गये। कुछ नाटकों की कथा-वस्तु अंगरेजी उपन्यासों से भी ली गई। परिणामस्वरूप दर्शकों को सुखी करने के लिए हेमलेट के कई रूपान्तर अभिनीत हुए। अन्य नाटकों का अभिनय भी किया गया और जब उनमें अंगरेजी मूल-प्रेतों की अपेक्षा मुसलमानी प्रभाव वाली परिपों, दाहजादों, देवों और जादूगरों की ओर आकर्षण हुआ तो पारसी रंगमंच जैसे ही नाटक लेकर अपने मंत्रसकों के सामने उपस्थित हुआ। 'इंदरसभा', 'खुरजंद सभा', 'फर्रुख सभा', 'हवाई मजलिस', 'बिनजीर बंदरे' मुनार पारसी रंगमंच के बड़े सफल नाटकों में से थे।

जब पारसी मंडलियों ने हिन्दू दर्शकों की रुचि की ओर ध्यान दिया तो 'हरिश्चन्द्र', 'गोपीचन्द्र', 'महाभारत', 'रामलीला', 'महत प्रह्लाद' आदि नाटक लिखवाये गये और अभिनीत किये गये। राष्ट्र-प्रेम और धर्म-प्रेमपरा कव्यों पर भी अच्छे अच्छे नाटक अभिनीत हुए। आलेक्जेंड्रा नाटक कम्पनी का नाटक 'वतन' इस धारा का बड़ा प्रभावशाली नाटक था। 'जुम्मे पंजाब' को तो सरकार ने कई बरस तक बंद रखा। थियेटर का यह लोकप्रतामक रूप दर्शकों की विभिन्नता से ही प्रमाणित होता है। यदि नाटक केवल एक अभिजात्य वर्ग को आधार मान कर लिखा जाता है तो उसकी असफलता निश्चित ही है। नाटककार तो अपने क्षेत्र द्वारा सामान्य जन में संधात्कार करता है फिर वह अपने को एक ही वर्ग से कैसे सम्बद्ध कर सकता है।

पारसी दर्शक मंडली में यदि अधिकांश पारसी थे तो थोड़े से मुसलमान, मराठे और हिन्दू भी थे। अतएव व्यवसाय की दृष्टि से भी उन्हें अपनी दर्शक मंडली की प्रसन्न रचना या और कलात्मक दृष्टि को भी आँखों में ओझल नहीं करना था। वास्तव में यह ठीक कहा गया है कि—

"नाटक के नियमों की रचना करने वाले उसके मंत्रधर (दर्शक) ही

होते हैं; और हम को जिन्हें जीवन मनोरंजन प्रस्तुत करने के लिए जीना है, जीवित रहने के लिए मनोरंजन प्रस्तुत करना ही होगा।”<sup>१२१</sup>

### (३) रंगस्थली या रंगमंच

[पारसी नाट्यशालाओं की सूची तथा उनका उपलब्ध इतिहास दिया जा चुका है। यह दुःख की बात है कि इन नाट्यशालाओं के कोई चित्र अथवा रेखा-चित्र अभी तक कहीं नहीं मिले। डा० नामी ने कुछ चित्रों का उल्लेख एक दिन निजी वार्तालाप में किया था परन्तु उससे अधिक उन्होंने भी नहीं बताया। यदि प्रामाणिक विवरण सहित वह उन्हें प्रकाशित कर देते तो इस पक्ष पर पर्याप्त प्रकाश पड़ जाता। परन्तु अभी तो केवल सतोप और अज्ञान का ही सहारा है। अस्तु।]

यह निर्विवाद है कि नाटक के लिए जितना महत्व पाठ्य पुस्तक का है उसना ही महत्व रंगमंच का है क्योंकि रंगमंच पर ही नाटक का प्रस्तुतीकरण होता है। आरम्भ में पारसी थियेटरों के रंगमंच के आकार का कोई विवरण उपलब्ध न होने से, उसका निर्णय करना असंभव है। परन्तु धनजी भाई ने ग्रांट रोड थियेटर के सम्बन्ध में लिखा है कि ईरानी नाटक मंडली के जेल 'हस्तम अने बरजो' में दोनों पहलवान वास्तविक घोड़ों पर सवार होकर रंगमंच पर आये थे और एक ने दूसरे को द्वन्द्व में ललकारा था।<sup>१२२</sup> इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि रंगमंच लम्बाई और चौड़ाई या गहराई में काफी बड़ा होना चाहिए अन्यथा जीवित घोड़ों पर सवार होकर लड़ाई करना, चाहे वह गदा में हो या तलवार से, सुगम नहीं है।

पारसी कम्पनियों, जो बाहर आती जाती थी और जिनके रंगमंच अस्थायी रहते थे, उनमें से 'नई आलफ्रेड-मंडली' के रंगमंच को देखने का अवसर मुझे अपने बाल्यकाल में मिला था। बाद में पता चला कि उसकी चौड़ाई (विंग समेत) ७० फुट, लम्बाई (ट्रेस रूम को छोड़कर) ६० फुट थी। दर्शकों के बैठने के स्थान का क्षेत्रफल  $114 \times 60 = 6840$  वर्ग फुट था। इस रंगमंच के तीन भाग होते थे।—प्रथम भाग 'रंगमंच' ही कहलाता था। अंगरेजी शब्द (स्टेज) भी इसके लिए प्रचलित था। स्टेज पर ही मारे पदों विंग समेत लगाये जाते थे। दूसरा भाग 'गर्की' कहलाता था। यह स्टेज के बीच में लोहे

<sup>121</sup>. The drama's laws, the drama's patrons give. For we that live to please must please to live.—Samuel Johnson.

<sup>122</sup>. पृ० त० ११७-११६



पन्द्रहवीं ड्रापसीन था। उनके निम्न नजीर वेग न भी यही पद्धति स्वीकार की है। उनके प्रसिद्ध नाटक 'मन हरिश्चन्द्र' से पहला दृश्य 'नदी किनारा' है जो पर्दा संख्या ९ पर दिखाया गया है। कुल मिलाकर इसमें भी १४ पर्दे हैं। यह सन् १८८८ ई० की रचना है।

दृश्यपटों के सम्बन्ध में एक जानकारी और उपलब्ध होती है और वह यह है कि प्रसिद्ध पारसी नाटक मंडलियों ने अपने अपने ड्रापसीन अपनी शक्ति के अनुसार बनवा रखे थे।

जोरास्ट्रियन नाटक मंडली का ड्रापसीन धार्मिक आधार पर बना था। उसमें बादशाह गुस्तास का दरबार दिखाया गया है। दरबार में ईश्वर-वृत्त चरपोस्त अपने हाथ में आग का गोला लिये खड़े हैं। उनके पड़ोस में हकीम जामास, दाहजादा अरापदिथार, पीशोर्तन तथा पहलवान खरीर वगैरह अदब के साथ खड़े हुए हैं।

बिकटोरिया नाटक मंडली के ड्रापसीन में सोराबजी थापुरजी बंगाली के निर्देशन से जमशेद बादशाह का तख्त चित्रित किया गया था। जब क़ैखमर काब्रराजी का नाटक 'जमशेद' अभिनीत हुआ तो इस ड्रापसीन की ओर विशेष ध्यान पारसी लोगों का आकर्षित हुआ।

एल्फिंस्टन नाटक मंडली के ड्रापसीन में पेरिस नगर की प्रदर्शनी का चित्र अंकित था। यह नाटक प्रायः अंगरेजी नाटक ही खेला करती थी। अतएव यह विचार बुरा नहीं था।

ओरिजनल बिकटोरिया मंडली के मालिक दादी पटेल थे। कुंवरजी नाज़र से, जो एक समय बिकटोरिया मंडली में दादी पटेल के साथ भागीदार थे, दादी पटेल की नहीं बनी और दोनों पृथक् हो गये। इस पर दादी पटेल ने अपनी मंडली के लिए जो ड्रापसीन बनवाया उसमें दिखाया पर्दे पर एक शक्तिशाली नाग चित्रित किया गया है। यह नाग और कोई नहीं 'कुबराजी नाज़र' है। और एक खूबसूरत शाहजादा (दादी पटेल स्वयं) ऊपर छग्रे पर बैठा हुआ उस फुकारने नाग को देख रहा है। नाग शाहजादा को काटना चाहता है पर वह सुरक्षित है और उसका कुछ बिगाड़ नहीं सक रहा है।

वेरोनेट नाटक मंडली के ड्रापसीन के एक अंश पर सर जे० जे० हाम्पिल का चित्र अंकित था और उस पर सर जमशेदजी जीजीमाई का चित्र चित्रित किया गया था। हाम्पिल उनकी दानवीरता एवं समाजसेवा का प्रतीक था। प्रत्येक रात्रि को नाटक आरम्भ करने से पहिले मंडली मालिक

के मजबूत स्प्रिंगो पर काम करती थी। यह एक तरह का कुआँ सा था 'स्टेज' के नीचे खोखली ज़मीन में लगी रहती थी। तीसरे हिस्से को 'वाक्स सीन' कहते थे। यह धूमता स्टेज था जो फिराने से इधर उधर के दृश्य सामने आ जाते थे।

### (४) रंगमंच की साज-सज्जा

रंगमंच पर प्रत्येक नाटक के कार्य-ध्यापार के अनुसार चित्रित पर्दे लगे रहते थे जो गझारियो पर गिरते पड़ते थे। इनमें सबसे आगे 'ड्रापसीन' का पर्दा रहता था और उसके पीछे पर्दों का क्रम नाटक के अनुकूल परिवर्तित होता रहता था। परन्तु ड्रापसीन के पश्चात् 'स्ट्रीट सीन' प्रायः सभी नाटकों में रहता था क्योंकि इस पर्दे पर ही प्रार्थना करने के लिए अभिनेता खड़े रहते थे और ड्रापसीन के उठते ही बाजे के साथ स्तुति आरम्भ कर देते थे। यह पर्दा प्रहसन के काम में भी बहुत आता था। प्रायः संवादपरक प्रहसन के दृश्य, जब तक किसी म्यान विशेष का दिखाना अनिवार्य न हो, इसी पर्दे पर होते थे। अन्य पर्दों में 'जंगल-दृश्य', 'कट पर्दा', 'महल', 'उद्यान' और 'कैम्प' के दृश्य प्रायः समान रूप से पाये जाते थे।

इन पर्दों को चित्रित करने वाले आरम्भ में विलायती चित्रकार थे जिनमें जर्मन चित्रकार 'क्राउस' (Kraus), इतालवी चित्रकार 'सीरोनी' (Sironi) और रूआ (Roa) प्रसिद्ध थे। बाद में पारसी चित्रकार पेस्तनजी मादन ने भी अच्छी ख्याति प्राप्त की थी। आनंदराव नामक मराठी चित्रकार तो अपने चित्र-पर्दों के कारण जोरास्ट्रियन नाटक मंडली का भागीदार तक बन गया था। दूसरे मराठी चित्रकार दिवेकर ने इस दिशा में बड़ी ख्याति प्राप्त की थी। आल्फ्रेड के चित्रकार हुसैन खाँ का बड़ा नाम था। पढ़ने-लिखने के नाम तो वह अँगूठा-छाप थे परन्तु उन दिनों उनका मासिक वेतन, मानकशाह बलसेरा के कथनानुसार, १५०० रुपये था। उसी का साथी दीनशा ईरानी था, परन्तु दीनशा इतना कुशल नहीं माना जाता था।

किसी किसी नाटककार ने अपने नाटक में दृश्य के साथ पर्दों के क्रम की संख्या भी दे दी है जैसे हाजी अब्दुल्ला का नाटक 'महलावत खुदादोस्त नादशाह'। हाजी साहब इंडियन इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी के मालिक थे और उनका उक्त नाटक अप्रैल १८९० में लिखा और खेला गया था। नाटक का पहला दृश्य 'दरबार शाह यमन' का है और पर्दा नम्बर १३ पर उसे खेलने का संकेत नाटक में है। कुल मिलाकर इसमें १४ पर्दे हैं।

पन्द्रहवाँ ड्रापसीन था। उनके शिष्य नजीर बेग न भी यही पद्धति स्वीकार की है। उनके प्रसिद्ध नाटक 'सत हरिश्चन्द्र' में पहला दृश्य 'नदी किनारा' है जो पर्दा संख्या ९ पर दिखाया गया है। कुल मिलाकर इसमें भी १४ पर्दे हैं। यह सन् १८८८ ई० की रचना है।

दृश्यपटो के सम्बन्ध में एक जानकारी और उपलब्ध होती है और वह यह है कि प्रसिद्ध पारसी नाटक मंडलियों ने अपने अपने ड्रापसीन अपनी रुचि के अनुसार बनवा रखे थे।

जोरास्ट्रियन नाटक मंडली का ड्रापसीन धार्मिक आधार पर बना था। उसमें वादशाह गुस्तास्य का दरबार दिखाया गया है। दरबार में ईश्वर-रूत खरपोस्त अपने हाथ में आग का गोला लिये खड़े हैं। उनके पड़ोस में हुकीम जामास्य, शाहजादा असपंदियार, पीशोर्तन तथा पहलवान खरीरबगरह अदब के भाव खड़े हुए हैं।

विक्टोरिया नाटक मंडली के ड्रापसीन में सोराबजी चापुरजी बंगाली के निर्देशन से जमशेद वादशाह का तख्त चित्रित किया गया था। जब कैलमरु काबराजी का नाटक 'जमशेद' अभिनीत हुआ तो इस ड्रापसीन की ओर विशेष ध्यान पारसी लोगों का आकर्षित हुआ।

एल्फिंस्टन नाटक मंडली के ड्रापसीन में पेरिस नगर की प्रदर्शनी का चित्र अंकित था। यह नाटक प्रायः अंगरेजी नाटक ही खेला करती थी। अतएव यह विचार बुरा नहीं था।

ओरिजनल विक्टोरिया मंडली के मालिक दादी पटेल थे। कुंबरजी नाजर से, जो एक समय विक्टोरिया मंडली में दादो पटेल के साथ भागीदार थे, दादी पटेल की नहीं बनी और दोनों पृथक् हो गये। इस पर दादी पटेल ने अपनी मंडली के लिए जो ड्रापसीन बनवाया उसमें दिखाया पर्दे पर एक शक्तिशाली नाग चित्रित किया गया है। यह नाग और कोई नहीं 'कुंबर-जी नाजर' है। और एक खूबमूरत शाहजादा (दादी पटेल स्वयं) ऊपर छज्जे पर बैठा हुआ उस फुंकारने नाग को देख रहा है। नाग शाहजादा को काटना चाहता है पर वह सुरक्षित है और उसका कुछ बिगाड़ नहीं सक रहा है।

बेरोनेट नाटक मंडली के ड्रापसीन के एक अंश पर सर जे० जे० हाम्पिल का चित्र अंकित था और उस पर सर जमशेदजी जीजीभाई का चित्र चित्रित किया गया था। हाम्पिल उनकी दानवीरता एवं समाजसेवा का प्रतीक था। प्रत्येक रात्रि को नाटक आरम्भ करने में पहिले मंडली मालिक

नगरवानजी फ़ाखर जीजीमाई की प्रशंसा में एक गजल उस ड्रापसीन के आगे आकर गाया करते थे।

दादो ठूठी ने जो हिन्दी नाटक मंडली स्थापित की थी उसके ड्रापसीन में उन्होंने हिन्दू महिला को मंदिर में पूजा करते जाते हुए चित्रित कराया था। एक चित्र जो कुछ इसी विवरण के अनुकूल था मैंने 'दिवाकर' चित्रकार द्वारा चित्रित शाहजहाँ नाटक मंडली के मालिक श्री माणिकलाल के पास देखा था। पता नहीं, क्या यही चित्र हिन्दी नाटक मंडली का ड्रापसीन था ?

## (५) प्रकाश व्यवस्था

नाटक की प्रेषणीयता पर प्रकाश व्यवस्था का भी बड़ा प्रभाव पड़ता है। आरम्भिक काल में प्रकाश करने के लिए बिजली नहीं थी। आरम्भ में मोमबत्तियों से या कपाम भरे दिबों में तेल डालकर अथवा मशालें जलाकर प्रकाश का काम लिया जाता था। उन दिनों तल-बत्तियाँ (Foot-lights) नहीं होती थीं। धीरे धीरे घासलेट की लालटेनें काम में आने लगीं। गैस (कार्बाइड) का सर्वप्रथम प्रयोग कुंवरजी नाज़र ने अपनी 'इन्दर-समा' के अभिनय में किया था जबकि विभिन्न काँचों द्वारा उन्होंने राजा इन्दर की उमा को उसी रंग में परिवर्तित कर दिया था जिस रंग की बेदासूया पहिन कर परिपूर्ण दरवार में प्रवेश करती थी। बाद में बिजली के आधिकार ने प्रकाश की व्यवस्था में चार चांद लगा दिये। दृश्यों की मनोहरता में वृद्धि हो गई और अनेक कल्पनातीत दृश्य रंगमंच पर दिताये जाने लगे।

प्रकाश सम्बन्धी निर्देशन की एक विचित्र घटना का सम्बन्ध एक पारसी नाटक मंडली से प्रसिद्ध है। नगरवानजी आपख्त्यार अपने 'रस्तम-सोहराब' में रस्तम का पार्ट करते थे। दृष्ट में सोहराब की मृत्यु पर दुःख प्रकट करते हुए वह गाने हैं—

संदेसो तेहमीनाने, जई कोई कहेजोरे ।

बाप ने हाथे बेटो मुवो छे, खून थयो अंजाण ...

इस गाने को गाते गाते आपख्त्यार यह भूल गये कि वह रस्तम है और यह गमझ कर कि स्टेज-मैनेजर हैं नारायण (गोशनी का मैनेजर) ने कहने लगे—  
“नारायण, लाइट घीमी कर—लाइट-लाइट”। और नारायण ने लाइट घीमी कर दी। लाइट घीमी होने पर आपख्त्यार ने आगे की पंक्तियाँ गानो शुरू कीं। उन दिनों लाइट गैम-लाइट हो गई थी।

पात्रों के विशिष्ट प्रवेश और प्रस्थान के लिए भी प्रकाश को वृद्धाने और जलाने का प्रयोग किया जाता था। आकाश से उतरना और पृथ्वी में घूमना क्षण भर के लिए प्रकाश बढ़ करने पर ही पूर्ण होता था। कभी कभी किसी दरबार में सामने खड़े खंभों के पीछे खड़ी होने वाली नर्तकियों को एकदम दिखाने के लिए क्षण भर प्रकाश बढ़ रहता, खंभा टूटता और नर्तकियाँ प्रकट हो जाती। परन्तु ये सब प्रयोग इतनी शीघ्रता से एक साथ होते कि दर्शकों को आश्चर्य के अनिरिक्त और कुछ भी दिखाई नहीं देता था। उन दिनों 'मैजिक लैंटर्न' तो नहीं थी पर अन्य रूप से प्रकाश प्रेक्षण द्वारा किसी स्थान विशेष अथवा पात्र विशेष की भाव-मुद्रा को प्रकट किया जाता था।

जैसे जैसे युग बीतता गया नई नई वस्तुओं का प्रयोग होता गया। सूर्योदय दिखाने के लिए सर्वप्रथम 'मेगनेशियम' का प्रयोग दादी पटेल के निर्देशन में एक ईरानी नाटक के अभिनय के समय किया गया था। अतएव प्रकाश आदि की व्यवस्था का ध्यान पारसी नाटक मंडलियों में पूरा पूरा रखा जाता था। इनसे प्रभावित होने वाली अ-पारसी नाटक मंडलियों ने इनसे इस विषय में बहुत कुछ सीखा था।

## (६) वेशभूषा

ऐतिहासिक नाटक खेलते समय तो मंडलियाँ वेश-भूषा का ध्यान रखती थी, परन्तु सामान्यतया पोशाकें चमक-दमक और चटकीली हुआ करती थी। बादशाहों और रानियों के ताज खूब चमकने हुए काँच के टुकड़े लगाकर बनाये जाते थे। महिलाओं के पहनने के सभी आभूषण झुट्टे होते थे परन्तु होते थे भिन्न-भिन्न प्रकार के। उनके गले में पहनने के हार, हाथों में धाँघने के आभूषण, पाँवों में पहनने के जेवर सभी कृत्रिम वस्तुओं के बने होते थे। नर्तकियों की वेशभूषा में इस बात का ध्यान अवश्य रखा जाता कि एक दृश्य के नृत्य में वे जो पोशाक पहन कर रंगमंच पर आवें, यथासंभव वही पोशाक अन्य दृश्य के नृत्य में नहीं होनी चाहिए। इसका परिणाम यह होता कि कभी वे अंगरेजी फ्राक पहन कर निकलतीं तो कभी पंजाबी उल्लवार-कुर्ता तो कभी साड़ी-पोलका (ग्लाउज)। परन्तु सब कुछ होता था तड़क-मड़क वाला चमाचम। हिन्दू पात्रों की वेशभूषा में घोंती और खड़ाऊँ का भी प्रयोग होता था। ऋषि प्रायः श्वेत दाढ़ी और जटा लगाते। मृत्युगण चमकन पहनते और मुसलमान पात्रों के अधिकांश की दाढ़ी अवश्य होती। दाढ़ी का रूप और आकार एवं रंग पात्र की अवस्था एवं भूमिका के अनुकूल रहता।



नशरवानजी फाल्खर जीजीमाई की प्रशंसा में एक गजल उस ड्रापसीन के आगे आकर गाया करते थे।

दादी ठूठी ने जो हिन्दी नाटक मंडली स्थापित की थी उसके ड्रापसीन में उन्होंने हिन्दू महिला को मंदिर में पूजा करते जाते हुए चित्रित कराया था। एक चित्र जो कुछ इसी विवरण के अनुकूल था मैंने 'दिवाकर' चित्रकार द्वारा चित्रित शाहजहाँ नाटक मंडली के मालिक श्री माणिकलाल के पास देखा था। पता नहीं, क्या यही चित्र हिन्दी नाटक मंडली का ड्रापसीन था ?

### (५) प्रकाश व्यवस्था

नाटक की प्रेषणीयता पर प्रकाश व्यवस्था का भी बड़ा प्रभाव पड़ता है। आरम्भिक काल में प्रकाश करने के लिए बिजली नहीं थी। आरम्भ में मोमबत्तियों से या कपास भरे दिओ में तेल डालकर अथवा मशालें जलाकर प्रकाश का काम लिया जाता था। उन दिनों संलंबतियाँ (Foot-lights) नहीं होती थी। धीरे धीरे घासलेट की लालटेनें काम में आने लगी। गैस (कार्बाइड) का सर्वप्रथम प्रयोग कुंवरजी नाजर ने अपनी 'इन्दर-समा' के अभिनय में किया था जबकि विभिन्न जाँचों द्वारा उन्होंने राजा इन्दर की समा को उसी रंग में परिवर्तित कर दिया था जिस रंग की वेशभूषा पहिन कर परिचय दरबार में प्रवेश करती थी। बाद में बिजली के आविष्कार ने प्रकाश की व्यवस्था में चार चांद लबा दिये। दृश्यों की मनोहरता में वृद्धि हो गई और अनेक कल्पनातीत दृश्य रंगमंच पर दिताये जाने लगे।

प्रकाश सम्बन्धी निर्देशन की एक विचित्र घटना का सम्बन्ध एक पारसी नाटक मंडली से प्रसिद्ध है। नशरवानजी आपस्त्यार अपने 'हस्तम-सोहराव' में हस्तम का पाठ करते थे। द्वन्द्व में सोहराव की मृत्यु पर दुःख प्रकट करते हुए यह गाने हैं—

संदेसो तेहमीनाने, जई कोई कहेजोरे।

बाप ने हाथे बेटी मुवो छे, खून थयो अंजाण...

इस गाने को गाते गाते आपस्त्यार यह भूल गये कि वह हस्तम है समझ कर कि स्टेज-मैनेजर हैं नारायण (रोशनी का मैनेजर) ने "नारायण, लाइट धीमी कर—लाइट-लाइट"। और नारायण ने हँस कर दी। लाइट धीमी होने पर आपस्त्यार ने आगे की पर्त शुरू कीं। उन दिनों लाइट मैम-लाइट हो गई थी।

पात्रों के विशिष्ट प्रवेश और प्रस्थान के लिए भी प्रकाश को बुझाने और जलाने का प्रयोग किया जाता था। आकाश से उतरना और पृथ्वी में घटना क्षण भर के लिए प्रकाश बद करने पर ही पूर्ण होता था। कभी कभी किसी दरवार में सामने खड़े खम्भों के पीछे खड़ी होने वाली नर्तकियों को एकदम दिखाने के लिए क्षण भर प्रकाश मद रहता, खंभा टूटता और नर्तकियाँ प्रकट हो जाती। परन्तु ये सब प्रयोग इतनी सीधता से एक साथ होते कि दर्शकों को आश्चर्य के अतिरिक्त और कुछ भी दिखाई नहीं देता था। उन दिनों 'मैजिक लैंटर्न' तो नहीं थी पर अन्य रूप से प्रकाश प्रेक्षण द्वारा किसी स्थान विशेष अथवा पात्र विशेष की भाव-मुद्रा को प्रकट किया जाता था।

जैसे जैसे युग बीतता गया नई नई वस्तुओं का प्रयोग होता गया। सूर्योदय दिखाने के लिए सर्वप्रथम 'मेगनेशियम' का प्रयोग दादी पटेल के निर्देशन में एक ईरानी नाटक के अभिनय के समय किया गया था। अतएव प्रकाश आदि की व्यवस्था का ध्यान पारसी नाटक मंडलियों में पूरा पूरा रखा जाता था। इनसे प्रभावित होने वाली अ-पारसी नाटक मंडलियों ने इनसे इस विषय में बहुत कुछ सीखा था।

## (६) वेशभूषा

ऐतिहासिक नाटक खेलते समय तो मंडलियाँ वेश-भूषा का ध्यान रखती थी, परन्तु सामान्यतया पोशाकें चमक-दमक और चटकीली हुआ करती थी। बादशाहों और रानियों के ताज खूब चमकने हुए काँच के टुकड़े लगाकर बनाये जाते थे। महिलाओं के पहनने के सभी आभूषण झुट्टे होते थे परन्तु होते थे मित्र-मित्र प्रकार के। उनके गले में पहनने के हार, हाथों में बाँधने के आभूषण, पाँवों में पहनने के जेवर सभी कृत्रिम वस्तुओं के बने होते थे। नर्तकियों की वेशभूषा में इस बात का ध्यान अवश्य रखा जाता कि एक दृश्य के नृत्य में वे जो पोशाक पहन कर रंगमंच पर आवें, यथासंभव वही पोशाक अन्य दृश्य के नृत्य में नहीं होनी चाहिए। इसका परिणाम यह होता कि कभी वे अंगरेजी फ्राक पहन कर निकलतीं तो कभी पंजाबी चलवार-कुर्ता तो कभी साड़ी-पोल्का (ब्लाउज)। परन्तु सब कुछ होता था तड़क-मड़क वाला चमाचम। हिन्दू पात्रों की वेशभूषा में धोती और खड़ाऊँ का भी प्रयोग होता था। ऋषि प्रायः श्वेत दाढ़ी और जटा लगाते। मृत्युगण चमकन पहनते और मुसलमान पात्रों के अधिकांश की दाढ़ी अवश्य होती। दाढ़ी का रूप और आकार एवं रंग पात्र की अवस्था एवं भूमिका के अनुकूल रहता।

प्रायः तीन रंग काम में आते थे—सफेद, काला और भूरा या मेंहदी वाला रंग ।

चेहरे-मोहरे के लिए आजकल के 'मेक्सफेक्टर' का सामान उन दिनों नहीं मिलता था। प्रायः पारसी गोरे रंग के होते ही थे परन्तु फिर भी यदि उन्हें सफेद करने की आवश्यकता हांती तो हल्का 'ज़िंक-आक्साइड' (Zinc oxide) काम में लिया जाता था। गालों पर सुर्खी लाने के लिए हल्का सिद्धर काम में आता और आँखों को बड़ा करने के लिए काजल का प्रयोग किया जाता था। प्रायः अभिनेता अपना अपना शृंगार स्वयं करते थे फिर भी देखभाल करने वाला एक कलाकार अवश्य रहता था। हीरजी खंबाता 'मेक-अप' की कला में विशेष दक्ष थे। उनके भानजे जहंगीर खंबाता ने भी यह शिक्षा उनसे ली थी।

बालों की विग्ज (Wigs) बनी हुई आती थी। स्त्रियों के लिए, गंजों के लिए, बूढ़ों के लिए और जवानों के लहरदार घुंघराले बाल सब बने हुए मिलते थे। आरम्भ में ये बाल सन या बारीक जूट में बनाये जाते थे परन्तु बाद में धीरे-धीरे इनके सौन्दर्य में भी बड़ा अन्तर आ गया। आज तो जैसे चाहिए वैसे बालों की विग मोल ली जा सकती है। फ्रँज़न परस्त लड़कियाँ तरह-तरह की विग्ज रखती हैं और समाज में विभिन्न पाटियों में विभिन्न प्रकार के बाल बनाकर तथा लगाकर आती हैं। परियों के जामे कलावत्तू से कढ़ी हुई मछमल के बने होते और उनके डीने (पर) मोटे और कलावत्तू के जर्क-बर्क काम से बनाये जाते थे।

सामाजिक नाटकों में वेशभूषा पर कोई विशेष ध्यान नहीं दिया जाता था। गल-मुच्छे रखने का उन दिनों बड़ा रिवाज था। पात्रों का मेक-अप भी प्रायः वैसे ही होता था।

देवों का रंग काला, उनके मुँह काले और सिर पर उगे हुए दो सींग दिखाये जाते थे। बीसवीं शताब्दी में आकर जब परियों और शहजादों के कथानक नाटक के विषय नहीं रहे और पारसी मंडलियाँ भारत से बाहर जाकर लौटी तो इन बातों पर बड़ा प्रभाव पड़ा। जहंगीर खंबाता तो विशेष रूप से इंग्लैंड इसी लिए गये कि अभिनय कला सीख कर आयें। वन १८८५ में वालीवाला भी अपनी विक्टोरिया मंडली को लेकर औपनिवेशिक प्रदर्शनों में इंग्लैंड गये परन्तु वहाँ में लौटने पर कुछ विशेष पल्ले नहीं पड़ा। जो चल रहा था उसी में थोड़ी उन्नति अवश्य हुई।

## (७) अभिनय

नाटक का प्राण अभिनय है। परिस्थिति के अनुकूल अनुकृति अथवा भावानुकूल अनुकृति ही अभिनय की सफलता का मूल मंत्र है। पारसी अभिनेताओं विशेषकर चोटी के अभिनेताओं ने इस बात पर बड़ा ध्यान दिया था। उनके स्वर के उतार-चढ़ाव, उनके प्रवेश-प्रस्थान, गगनच पर उनकी चाल-ढाल आदि सभी चीजों पर निर्देशक की विशेष दृष्टि रहती थी। निश्चय ही भाव-भंगिमा के कुशल अभिनेता अधिक न थे परन्तु ट्रेजिडी में काव्यसजी पालनजी खटाऊ, और कामेडी में सोराबजी ओगरा अद्वितीय थे। वालीवाला, जहाँगीर खंवाता, दादी ठूठी, दादी पटेल, पेस्तनजी मदान, डा० धनजी पारख, कँजसरा जाधरा आदि सर्वकला सम्पन्न अभिनेता थे। महिला पात्र के अभिनय में डा० धनजी पारख, हाथीराम पेसु आवान आदि अपना उदाहरण नहीं रखते थे। और तो और तीन फुट ऊँचे जयमु काँदेवाला ने तहमीना की भूमिका में बड़ी कला-कुशलता का परिचय दिया था।

प्रसिद्ध है कि दादी पटेल ने एक मूर्च्छित व्यक्ति की भूमिका में अपने शारीरिक अवयवों का दिग्दर्शन दर्शकों को करा कर यह बताया था कि किस अवस्था में कौन-सा अवयव कैसा फटकता है और फिर कैसे अपनी मूल अवस्था में आ जाता है। यह प्रदर्शन घड़ी कर सकते हैं जिन्हें भरतनाट्यम की तरह अपने प्रत्येक अंग पर पूरा नियंत्रण हो। परन्तु यह निश्चय है कि चाहे दादी ठूठी हों, चाहे दादी पटेल, चाहे वालीवाला हों, चाहे सोराबजी ओगरा और चाहे होरमसजी ताँतरा हों चाहे जहाँगीर खंवाता, प्रत्येक की दृष्टि अभिनय को उच्चतम कला की ओर ले जाना था।

जब अच्छे निर्देशकों का ह्रास हो गया और दर्शकों के स्तर में भी अन्तर आ गया तो स्वाभाविक था कि अभिनय कला ह्रास की ओर अग्रसर हो और होते होते वह समाप्त ही हो गई। अपने अन्तिम दिनों में भी जिस किसी ने सोराबजी ओगरा, धनजी मास्तर, केशवलाल, भोगीलाल, नसीर और मोडक आदि का अभिनय देखा था, वे कह सकते हैं कि उन दिनों अभिनयकला केवल खेमटे वालों की तरह मटकन नहीं था। उसमें और भी पोषक तत्व थे। मिस गौहर, मिस कज्जन, मुघीबाई आदि अभिनेत्रियाँ तो अपनी अपनी कला में दक्ष थी ही परन्तु नरमदाशंकर, भोगीलाल, अम्बालाल आदि पुरुष भी महिला भूमिका में किसी से कम नहीं उतरते थे।

मारतेन्दु ने शकुन्तला नाटक का अभिनय देखकर उसकी निंदा की

थी। परन्तु उनकी आलोचना शकुन्तला उपाख्यान को जिस साँचे में ढाल कर भारतीय सस्कृति की अवहेलना हो रही थी, उम दृष्टि से थी। वह यह सहन नहीं कर सके कि दुष्यन्त जैसा नायक छिछली शब्दावली में दर्शकों के सामने नृत्य करे। यह चरित्र-चित्रण का दोष था अभिनय कला का नहीं। इस प्रकार के चरित्र-चित्रण की मूलें अनेक पारसी नाटकों में, विशेषकर जो हिन्दुओं के देवी-देवताओं और महान् पुरुषों के कथ्य को लेकर लिखे गये, मिलीं और वे भी हिन्दू लेखकों की रचनाओं में परन्तु इस दोष के कारण अभिनय-कुशलता पर आक्षेप नहीं किया जा सकता।

### (८) संगीत

पारसी नाटकों का संगीत थोड़ी सी गजलों को छोड़कर शेष शास्त्रीय संगीत ही था—ठुमरी, दादरा, झिझोटो, कालिगड़ा आदि। कही कही उनमें अंगरेजी का प्रभाव भी दिखाई देता है। केवल कभी इस बात की है कि गानों के शब्दों में कोई भावमयी कविता नहीं। वेमर्ती के शब्द मात्र लगे हैं जो अनुप्रास की दृष्टि में उपयुक्त है परन्तु हृदय पर प्रभाव डालने वाले नहीं हैं। यही कारण है कि पारसी संगीत दर्शकों को स्पर्धित नहीं करता था, वह क्षणिक विश्राम के निमित्त एक परिवर्तन मात्र था। आरम्भ के दिनों में पारसी नाटकों में संगीत रहता ही नहीं था। वे केवल गद्य में लिखे जाते थे। दादी पटेल के मन्त्रिष्क में सर्वप्रथम 'बेनजीर बदरे मुनीर' ओपेरा की बात आई और फिर तो ओपेरा की घूम मच गई। बरसाती मेंढक की तरह जहाँ देखो ओपेरा। गाने का व्यसन इतना बढ़ा कि सुख के अवसर पर गाना, मृत्यु के समय गाना, युद्ध के समय गाना और बातें करते करते गाना। इन गानों से नाटक की कथा-वस्तु के विकास में अथवा पात्रों के चरित्र-चित्रण में कोई सहायता नहीं मिलती। बस गाना होना चाहिए और गाना रख दिया गया। परिणाम यह हुआ कि गाने गानों की माँग बढ़ गई और उनका व्यावसायिक मूल्य भी बढ़ गया। नयारवानजी आपस्त्यार, अल्ताइया मेहरवान, मास्टर टांडे खाँ और मास्टर लाल अपने युग के प्रसिद्ध संगीतज्ञ थे। कम से कम गानों के शब्दों से कविता की बड़ी छोटालेदर हुई।

## इन्द्र-सभा : उसका प्रभाव

मूल इन्द्र-सभा के लेखक सैयद आगाहसन थे जिनका उपनाम 'अमानत' था। यह रचना 'अमानत की इन्द्र-सभा' के नाम से ही प्रसिद्ध है। अमानत के पुत्र सैय्यद हसन 'लताफत' के कथनानुसार 'मित्रों ने फर्मायश की कि किस्सा राजा इन्द्र इस तरह नज़म कीजिए (कविता में लिखिये) कि जिसमें गजले और मसनवी (एक प्रकार का प्रबन्ध काव्य) और नज़्म (गद्य) और ठुमरी और होलियाँ और बसन्त और सावन और दादरे और छन्द हों ताकि इस ख़वान में भी तबियत की ज़ूदत (दानशीलता) और ज़हन (मस्तिष्क) की रसाई (पहुँच) देखें। व-सबब (कारण से) इसरार (ज़िद) हर दोस्त व यार चार ना चार. . यह किस्सा तमनीज़ (रचना) किया और 'इन्द्र-सभा' इसका नाम रखा।" १२३ इस कथन से यह स्पष्ट है कि इन्द्र-सभा का कोई सम्बन्ध वाजिद अली शाह से नहीं था, यद्यपि सामान्य धारणा यही है कि इन्द्र-सभा की रचना वाजिद अली शाह के कहने से हुई थी और वह स्वयं इन्द्र का पाठ किया करते थे।

स्वयं अमानत ने कहा है—'बजा के खयाल से कही आता था न जाता था। ख़वान की वावस्तगी (बघन) से घर में बैठे-बैठे जी घबराता था। एक रोज़ का ज़िक्र है कि हाजी मिरज़ा आविद अली 'ययान-ए-अज़ली', 'रफ़ीके-शाफ़ीक', 'मूनिसो गमगुसार', 'क़दीमी ज़ाँ निसार' शागिद अब्बल, मौजू तबियत, तज़ल्लुस 'इयादत', आशिक कलाम-ए-अमानत, उन्होंने अज राह मोहब्बत कहा कि बेकार बैठे बैठे घबराना अवस है। ऐसा कोई जलसा रहास के तीर पर तबअज़ाद नज़म किया चाहिए कि दो चार घड़ी दिल लगी कि सूरत होवे ख़न्क में शोहरत होवे। आखिर-ल अमर माज़िक उनकी फ़रमायश के बन्दा उसके कहने पर आमादा हुआ।" १२४

इससे स्पष्ट है कि इन्द्र-सभा की रचना 'रहस' के तीर पर की गई। अब प्रश्न यह है कि 'रहस' का अर्थ क्या है? 'रहस' शब्द उर्दू में हिन्दी के

१२३. लखनऊ का अवामी स्टेज : लेखक सैय्यद मसूद हसन रिज़वी, पृ० ४४।

१२४. वही, पृ० ४४।

‘रास’ का रूपान्तर है और अर्थ ‘हल्के का नाचना’ (गोल मंडल में नृत्य करना) है। बाद में ‘रहस’ उस ‘नाटक’ को कहने लगे जिसमें कन्हैया और गोपियों के प्रेम की कहानी कही जाती थी। जब रासघारी मंडलियाँ—रास खेलने वाली व्यवसायी मंडलियाँ—अन्य नाटक भी खेलने लगीं तो ‘रहस’ शब्द का प्रयोग उन नाटकों के लिए भी होने लगा। इन नाटकों का कथ्य धार्मिक हुआ करता था। डा० रिजवी का कहना है कि जब ‘वाजिद अली शाह ने राधा-कन्हैया का रहस तैयार करने के बाद दूसरे किम्सो के खेल तैयार किए और वह सब भी ‘रहस’ कहलाये तो लफ़्ज़ (शब्द) रहस के भक्कूम (माने) में बहुत बसअत (विशालता) आ गई। अब हर खेल स्वाह उसका मौजूअ (कथ्य) कुछ भी हो ‘रहस’ कहा जाने लगा। उमी बिना पर इन्दर-समा भी इस्तदा में (आदि में) रहस हो समझी गई। इन्दर-समा की तीसरी तरतीब (संस्करण) में सरे-बर्क (प्रथम पृष्ठ) पर यह अलफ़ाज (शब्द) लिखे गये—“जलसा रहस परीलका मारूपवे (नामधारी) इन्दर-समा।” और मतवा अलताफी (छापाखाना अलताफी) कानपुर (सन् १२७६ हिजरी) के छपे हुए नुसखे (प्रति) के सरे-बर्क पर ये अलफ़ाज दर्ज हैं—“जलसा रहस मादन हुसन बसफा मुसम्मी वे इन्दरसमा।” . . . खुद अमानत ने कहा है—

“छपी किताब रहम की जो दूसरी बारी।”<sup>१२४</sup>

“मेवारा (तीसरी बार) छपी जो रहस की किताब।”<sup>१२५</sup>

डा० रिजवी ने यह भी कहा है कि “अमानत के जमाने में ‘रहम’ का लफ़्ज़ नाटक के मानो में बोला जाता था।”<sup>१२७</sup>

इन्दर-समा इतनी लोकप्रिय हुई कि घर-घर उसकी चर्चा होने लगी। स्वयं अमानत का कहना है—

“हुई इन्दर-समा जिस दम मुरतब, जहाँ ने सुन के तीसीफ़ोसना की।

बुतों ने दी सदा अल्लाह अल्लाह, हरएक मिसराहूँ या कुदरत खुदा की ॥

हुआ जो याद जिसको ले उड़ा वह, ख़वान किस किस ने ग़मेपर न बाकी ॥

किसी ने याद की लिक्खी किसी ने, किसी ने जुस्तजू लाइन्हा की ॥

उड़ी ओहरत जब उसकी लखनऊ में, ‘अमानत’ सब ने रपाहि़स  
जावनाकी ॥”<sup>१२८</sup>

१२५. लखनऊ का अयामी स्टेज, पृ० ४५-४६।

१२६. वही, ४५-४६ पृ०।

१२७. वही, पृ० ४७।

१२८. वही।

इन्दर सभा अपने समय में ही इतनी ख्याति प्राप्त कर चुकी थी कि उसकी कल्पना करना भी सुगम नहीं है। उसका अनुवाद देश-विदेश की भाषाओं में हुआ। उसके गाने और उनकी तर्जें गाने वालों की जिह्वा पर रहने लगीं। विस्मृत शास्त्रीय संगीत को उसके द्वारा संजीवनी मिल गई। मराठी में उसका अनुवाद हुआ, जर्मन में उसका अनुवाद हुआ। श्री लंका में उसका प्रभाव सिंहली भाषा के नाटकों में पाया जाता है। यहाँ तक उसका प्रभाव पड़ा कि कुछ नाटक कम्पनियों के नाटकों में मूल नाटक के पहिले इन्दर-सभा का कुछ न कुछ अंश दिखाया जाता था जिससे दर्शक आकृष्ट हो सकें। अपने विस्तृत प्रभाव में देव, परी, इन्दर और शाहजादों के हमानी किस्से और उनका नाटकीय प्रदर्शन ही इन्दर-सभा के नाम में मशहूर हो गया। मुसलमानी लेखक नजीर बेग ने अपने नाटक 'हरिश्चन्द्र' में विश्वामित्र जी को कोह-काफ (काकेशस पहाड़) पर, जो परियों के रहने का स्थान माना जाता था, इसलिए भेज दिया कि, उनसे हरिश्चन्द्र को सत्य में डिगाने में सहायता लें। यह प्रसंग एक ओर तो कथा-वस्तु की दृष्टि से असंगत और अनर्गल है परन्तु दूसरी ओर उसके प्रभाव का द्योतक है।

इन्दर-सभा के प्रभाव के कारण ही कई 'समार्यें' और 'जलसे' लिखे गये। कुछ प्रसिद्ध रचनायें इस प्रकार हैं—

१. परियों की हवाई मजलिस : 'मजलिस' और 'सभा' दोनों पर्यायवाची शब्द हैं। यह नाटक खासाह्व नसरवान जी मेहरवानजी 'आराम' ने लिखा था। इसका दूसरा नाम 'कमरुलजमाँ-मैलका' भी था।

कमरुलजमाँ सोते हुए स्वप्न में महलका को देखता है और उस पर आसन्न हो जाता है। जागने पर अपनी प्रेमिका की खोज में निकल पड़ता है और अंत में उसे पा भी लेता है।

२. इसी कथानक को लेकर और यही नाम देकर मुंशी मोहम्मद मियाँ 'मंजूर' ने अपने नाटक की रचना की थी जो बम्बई की विक्टोरिया थियेट्रिकल कम्पनी में खेला जाता था। यह तीन अंक का नाटक है और कबितावद्ध है।

हल्द्व नामक नगर के राजा जहाँदारशाह का बेटा कमरुलजमाँ एक रात को सोने समय स्वप्न में, कोह-काफ अर्थात् काकेशस पहाड़ के बादशाह नाहेजीन की पुत्री महलका का दर्शन करता है और उस पर आसन्न हो जाता है। यह स्वप्न देखा ही रहा था कि प्रातःकाल हो गया और उसके नीकर ने आकर उसे जगा दिया। अपने स्वप्न के आनंद में बाधा देखकर उसे बड़ा क्रोध आया



और वह तलवार उठाकर नौकर को मारना ही चाहता था कि वजीर ने प्रवेश किया। कमरुलजमा वजीर पर ही हाथ साफ करने दाँडा पग्तु उसके समझाने बुझाने और वायदा करने पर कि वह शहजादी महलका को ढूँढ़ लायगा कमरुलजमा का गुस्सा ठंडा हो गया। अब वजीर और शहजादा दोनों महलका की खोज में निकले।-

परिस्तान के बादशाह की लड़की होने से महलका एक ऐसे महल में रहती थी जो देवों से सुरक्षित था और जित्त तक पहुँचने के लिए तिलस्म और जादू के जानकारी की आवश्यकता थी। जब कमरुलजमा अपनी साहम-पूर्ण प्रेम-यात्रा पर जा रहा था तो मार्ग में उसे एक सिद्ध-गुग्ग के दर्शन हुए। उन्होंने अपनी अन्तरात्मा द्वारा उसकी जिज्ञासा को जानकर उसे एक 'असा' (गदा) दी और कहा कि उसकी सहायता में कमरुलजमा की सारी कठिनाइयाँ दूर हो जाएँगी और वह अपने लक्ष्य तक पहुँचने में सफल होगा। और ऐसा हुआ भी। तिलस्म और जादू तथा महलका के महल की रक्षा करने वाले देवों को मार कर कमरुलजमा को ह्वा-काफ तक पहुँच गया।

परिस्तान में परियों की हवाई मजलिस होती है। परियाँ शहजादी महलका के लिए गजल गाती हैं और शहजादी हवा में से प्रगट होती है। वह भी उनसे अपना दुख इस प्रकार प्रगट करती है—

क्यों बुलाती हो ज़िगर है मेरा पारा पारा ॥

स्वाब में देखा है एक माहस प्यारा प्यारा ॥

शाहजादा था यह गुलफ़ाम गुलदाम हसीन ।

जिसकी जुलुओं का फंसा (विल) फिरता है मारा मारा ॥

आदमीज़ाद मेरा लूट गया सबोकरार ।

सिदगी कटने का अब क्या है सहारा मारा ॥

इस पर उसकी दाया कमरुलजमा के वहाँ पहुँच जाने की सूचना देती है परन्तु शहजादी फिर भी वियोग में व्यस्त कहती है—

अब उसके सिवा जीना भी मंज़ूर नहीं है

वह दूर हैं तो मौत यहाँ दूर नहीं है ॥

हम तड़पें तेरी चाह में आराम तुझे हो

उल्लसत का सितमगर यह तो दस्तूर नहीं है ।

दाया फिर भी उसे सात्वना देती है और कहती है कि समझ ले तेरा ध्याह उससे हो गया ।

और वह तलवार उठाकर नौकर को मारना ही चाहता था कि वजीर ने प्रवेज किया। कमरुलजमा वजीर पर ही हाथ माफ़ करने दौड़ा परन्तु उसके समझाने बुझाने और वायदा करने पर कि वह शहजादी महलका को ढूँढ़ लायगा कमरुलजमा का गुस्सा ठंडा हो गया। अब वजीर और शहजादा दोनों महलका की खोज में निकले।

परिस्तान के बादशाह की लड़की होने से महलका एक ऐसे महल में रहती थी जो देवों से सुरक्षित था और जिम तक पहुँचने के लिए तिलस्म और जादू के जानकारी की आवश्यकता थी। जब कमरुलजमा अपनी साहम-पूर्ण प्रेम-यात्रा पर जा रहा था तो मार्ग में उसे एक भिन्न-पुरुष के दर्शन हुए। उन्होंने अपनी अन्तरात्मा द्वारा उसकी जिज्ञासा को जानकर उसे एक 'असा' (गदा) दी और कहा कि उसकी सहायता से कमरुलजमा की सारी कठिनाइयाँ दूर हो जाएंगी और वह अपने लक्ष्य तक पहुँचने में सफल होगा। और ऐसा हुआ भी। तिलस्म और जादू तथा महलका के महल की रक्षा करने वाले देवों को मार कर कमरुलजमा कोह-काफ़ तक पहुँच गया।

परिस्तान में परियों की हवाई मजलिस होती है। परियाँ शहजादी महलका के लिए गजल गाती हैं और शहजादी हवा में से प्रगट होती है। वह भी उनसे अपना दुःख इस प्रकार प्रगट करती है—

क्यों घुलाती हो जंगर है मेरा पारा पारा ॥  
 खाब में देखा है एक याहरु प्यारा प्यारा ॥  
 शाहजादा था बह गुलछाय गुलदाम हसीन ।  
 जिसकी जुलफ़ों का फंसा (विल) फिरता है मारा मारा ॥  
 आदमीसाद मेरा लूट गया सन्नोकरार ।  
 सिदगी कटने का अब क्या है सहारा मारा ॥

इस पर उसकी दाया कमरुलजमा के वहाँ पहुँच जाने की सूचना देती है परन्तु शहजादी फिर भी वियोग में व्यस्त कहती है—

अब उसके सिवा जीना भी मंजूर नहीं है  
 वह दूर हैं तो मौत यहाँ दूर नहीं है ॥  
 हम तड़पें तेरी चाह में आराम तुझे हो  
 उल्फ़त का सितमगर यह तो दस्तूर नहीं है।

दाया फिर भी उसे मात्बना देती है और कहती है कि समझ ले तेरा ध्याह उससे हो गया।

उपर कर्मरत्नमा के पहुँचने पर देव बड़ा आश्चर्य प्रकट करता है परन्तु जादुई असा देखकर विनम्र हो जाता है । शहजादा उससे कहता है—

आशक्रो महलका हूँ मैं रानी पं मुबतिला हूँ मैं  
जामे मोहब्बत उसका अब मैंने पिया, जो हो सो हो,  
देवोपरी में मिला, मौला तेरा करे भला  
हाले गमों आलमचर्चा मैंने किया, जो हो सो हो ॥

इस पर देव नाचती बजाता है और महलका एकदम प्रकट होती है । कर्मरत्नमा और महलका आमने-सामने एक दूसरे को देखकर अपना प्रेम प्रगट करते हैं । इसी बीच दाहे जीन वहाँ पहुँच जाता है और सारा दृश्य देख कर आश्चर्यान्वित होकर शहजादे से हाल पूछता है । शहजादा कहता है—

जो शहजादी है आपकी माहे पंकर  
मवा जिसको हज़मत से तेरी रहेगी,  
हुभा मैं उसे ख़ाब मैं देख आशिक  
मवा दिल पं उस गम की बेरी रहेगी ॥  
मैं इगके लिए आया मेहनत उठाकर  
हरएक हूर बन इसकी बेरी रहेगी  
न उनमें अगर बियाह कर दोगे मेरा  
तो हरगिज़ न फिर जान मेरी रहेगी ॥

इसी मुर में मुर मिलाकर शहजादी भी कहती है—

जो शादी की बात इससे मेरी रहेगी  
तो फिर क़ौल की बात तेरी रहेगी ॥  
जो शहजादा सपने में देखा था मैंने  
यही है ये यहाँ इसकी बेरी रहेगी  
कहा हाल यह तब दिया क़ौल शुमने  
कि निस्वत उसी से ही तेरी रहेगी ।

सो अब ब्याह कर दो कि दिल शाद होवे ।  
नहीं तो मुसीबत ये घरे रहेगी ।  
करीगे यह एहमान गर मुझ पं अब शाह  
तो ममनून दायम यह बेरी रहेगी ।”



नाटक सुखान्त हैं। कमरुलजमाँ नाम होने से उपरोक्त नाटक का ग्रम कमी-कमी हो जाता है।

६. 'खुरशैद-सभा' का दूसरा नाम 'सानी इदरसभा' भी है। इसके लेखक उर्दू साहित्य के प्रसिद्ध लेखक शमसुल उलमा मौलवी मोहम्मद हुसैन 'आजाद' देहलवी हैं। इन्होंने दो नाटक लिखे थे। एक का नाम 'कामिल किस्सा महारानी व छलवटाऊ जबीब' रखा और दूसरे का 'खुरशैद सभा सानी इदर-सभा' रखा।

'खुरशैद-सभा' की कथावस्तु में कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। खुरशैद नामक राजा के यहाँ देव और परियाँ गुलाम की तरह रहती हैं। जब सोसन परी और धलतर परी दरबार में आती हैं तो अपने परिचय में अपनी प्रशंसा करती हैं। इनका परिचय कुछ-कुछ अमानत की इदर-सभा की पुखराज परी जैसा है। एक तीनरी परी और है जिसका नाम लाल-परी है। वह भी दरबार में आती है परन्तु मार्ग में एक गहजादे को देख कर प्रेम का शिकार होती है। शहजादे का नाम माहमनब्बर है। वस वह एकदम अपने सफेद देव को हुक्म देती है कि गहजादा माहमनब्बर उसके विश्राम कक्ष में पहुँचा दिया जाय। आज्ञा का पालन होना है और गहजादा देव द्वारा लाल परी के कक्ष में लाया जाता है। लाल परी उससे भेंट कर फिर दरबार में हाज़िर होती है।

एक दिन शहजादा मनब्बर अपने उड़न-खटोले पर बाग की सँर कर रहा था कि उसकी दृष्टि मलिका शहजादी नूरआरा पर पड़ी। उसे देख कर वह नीचे उतरा और भेंट की। इस दृश्य को देखकर जमरुद परी बड़ी अप्रसन्न हुई और शहजादे को वहाँ से उठा ले गई।

नूरआरा के सीदर्य का वस्त्रान देव ने राजा खुरशैद से किया। उसके रूप-गुण वर्णन पर खुरशैद भी नूरआरा पर आसक्त हो गया। सफ़ेद देव द्वारा उसने नूरआरा को अपने पास बुला भेजा। वहाँ पर मनब्बर और नूरआरा एक-दूसरे को देखकर बड़े प्रसन्न हुए। परियाँ दोनों को वधाई देती हैं और लाल परी पुनः शहजादे को उठाकर ले जाती है। परन्तु शहजादा लाल परी से प्रेम नहीं करता। वह नूरआरा के वियोग में व्याकुल रहता है और एक दिन जोगी बनकर उसे ढूँढ़ने निकल खड़ा होता है। ढूँढ़ते ढूँढ़ते वह एक जंगल में पहुँचता है जहाँ उसे एक जादूगरनी बेल बना देती है। जयलालपरी को इसका पता चलता है तो वह उस जादूगरनी को कुत्ता और उसके बाप को भैंसा बना देती है। कुछ समय तक यह तिलम्मी युद्ध चलता है बाद में लाल

वस साहजीन महलका का हाथ कमरुलज्मा के हाथ में देता है। नाचो गान के बाद नाटक समाप्त होता है।

३. इसी कथानक को लेकर हाजी अबदुल्ला ने 'हवाई मजलिस व हुतक्र नैरग तिलस्म' नाम से अपना नाटक लिखा था जो उन्हीं को नाटक कम्पनी 'इंडियन थियेट्रिकल कम्पनी' में खेला गया।

४. कहा जाता है कि मुन्शी 'रीनक्र' ने भी एक नाटक परियों की हवाई मजलिस के नाम से लिखा था।

मौलवी मोहम्मद अबदुल वहीद 'कैस' ने एक नाटक 'जलस-ए-परिस्तान' के नाम से लिखा। कैस साहब हाजी अबदुल्ला के शिष्य थे और उन्हीं के कहने पर नाटक लिखा करते थे। इनके नाटक भी 'इंडियन थियेट्रिकल कम्पनी' में खेले जाते थे।

५. 'समा' के नाम से 'आराम' ने 'फर्रुख-मना' नाटक लिखा। यह भी कविता-वृद्ध नाटक है। इसका दूसरा नाम "कमरुलज्मा व वरमजारा" है। इसका रचना-काल सन् १८८३ माना जाता है और यह भी विक्टोरिया कम्पनी के लिए लिखा गया था।

कथा-वस्तु करीब करीब एक सी है। दूर्वनावाद राज्य के राजा आलमशाह का एक बेटा है जिसका नाम है कमरुलज्मा। हवाई मजलिस वाले कमरुलज्मा की तरह यह हजरत भी स्वप्न में 'वरमजारा' को देखकर आसक्त हो जाते हैं। वरमजारा भी कमरुलज्मा को स्वप्नग्रस्त देखकर आसक्त होती है और उसे लाने के लिए एक देव को भेजती है। साहजादा अपना स्वप्न और व्याकुलता की अभिव्यक्ति अपने पिता के सामने करता है। ज्योतिषियों और तिलस्मकारों को बुला कर स्वप्न के फल की बात चलाती है। वे कहते हैं कि साहजादा के विस्तर पर एक हवसी को सुला दिया जाय। वह हवसी साहजादा कमरुलज्मा तमझ कर उड़ा दिया जाता है परन्तु वरमजारा अपने प्रेमी को न पाकर व्याकुल होती है। उसका गुण उसे सलाह देता है कि वह नौकर बन कर कमरुलज्मा के पास रहे और जब अवसर उपयुक्त हो उसे उड़ा कर ले आए। वरमजारा मौका जाने पर सीमतन परी द्वारा साहजादे को उड़ा लेती है। परन्तु साहजादा उसके प्रेम-कलाप का धृष्टास्य उत्तर देता है। परी उसे कैद कर देती है। परिस्तान के हाकिम शाह फर्रुख को जब यह पता चलता है तो वह वरमजारा का विवाह कमरुलज्मा और सीमतन परी का हवसी के साथ कर देता है।

नाटक सुखान्त है। क्रमशः खूब नाम होने से उपरोक्त नाटक का भ्रम कमी-कमी हो जाता है।

६. 'खुरशैद-सभा' का दूसरा नाम 'सानी इंदरसभा' भी है। इसके लेखक उर्दू साहित्य के प्रसिद्ध लेखक शमसुल उलमा मौलवी मोहम्मद हुसैन 'आजाद' देहलीवा हैं। इन्होंने दो नाटक लिखे थे। एक का नाम 'कामिल किस्सा महारानी व छैलचटाऊ जवीब' रखा और दूसरे का 'खुरशैद सभा सानी इंदर-सभा' रखा।

'खुरशैद-सभा' की कथावस्तु में कुछ अपनी विशेषतायें हैं। खुरशैद नामक राजा के यहाँ देव और परियाँ गुलाम की तरह रहती हैं। जब सोसन परी और अक्षतर परी दरबार में आती हैं तो अपने परिचय में अपनी प्रशंसा करती हैं। इनका परिचय कुछ-कुछ अमरनाथ की इंदर-सभा की पुखराज परी जैसा है। एक तीसरी परी और है जिसका नाम लाल-परी है। वह भी दरबार में आती है परन्तु मार्ग में एक शहजादे को देख कर प्रेम का शिकार होती है। शहजादे का नाम माहमनख्वर है। वस वह एकदम अपने सफेद देव को हुक्म देती है कि शहजादा माहमनख्वर उसके विश्राम कक्ष में पहुँचा दिया जाय। आशा का पागल होता है और शहजादा देव द्वारा लाल परी के कक्ष में लाया जाता है। लाल परी उससे भेद कर फिर दरबार में हाजिर होती है।

एक दिन शहजादा मनख्वर अपने उड़न-खटोले पर बाग की सैर कर रहा था कि उसकी दृष्टि मलिका शहजादी नूरआरा पर पड़ी। उसे देख कर वह नीचे उतरा और भेंट की। इस दृश्य को देखकर ज़मरुद परी बड़ी अप्रसन्न हुई और शहजादे को वहाँ से उठा ले गई।

नूरआरा के सौंदर्य का वज्रान देव ने राजा खुरशैद से किया। उसके रूम-गुण वर्णन पर खुरशैद भी नूरआरा पर आसक्त हो गया। सफेद देव द्वारा उसने नूरआरा को अपने पास बुला भेजा। वहाँ पर मनख्वर और नूरआरा एक-दूसरे को देखकर बड़े प्रसन्न हुए। परियाँ दोनों को बर्बाद देती हैं और लाल परी पुनः शहजादे को उठाकर ले जाती है। परन्तु शहजादा लाल परी से प्रेम नहीं करता। वह नूरआरा के वियोग में व्याकुल रहता है और एक दिन जोगी बनकर उसे ढूँढ़ने निकल खड़ा होता है। ढूँढ़ते ढूँढ़ते वह एक जंगल में पहुँचता है जहाँ उसे एक जादूगरनी बेल बना देती है। जबलालपरी को इसका पता चलता है तो वह उस जादूगरनी को कुत्ता और उसके बाप को मेंढा बना देती है। कुछ समय तक यह तिलम्मी युद्ध चलता है बाद में लाल

परी सज्जो मनुष्य बना देनी है। मनघर उमके प्रति हुनगता प्रगट करता है। लालचरी के साथ उसका विवाद हो जाता है।

इस नाटक की सबसे बड़ी विनिश्चिता यही है कि, सहचारी नूरजारा के साथ मनघर की शादी नहीं होगी।

७. 'दुसर-समा' का दूसरा नाम 'कज्जते-इत्क' भी है। इनके ऊपर किसी लेखक का नाम न होकर उसके प्रकाशक का नाम है। परन्तु अंत में कुछ परिचय दी गई है जिनमें मान्य होना है कि पुस्तक के लेखक कोई धर्माग्रहीत हैं।

कथानक इस प्रकार है। गुनन नामक नगर के राजा का पुत्र औरोज यज्ञ अपने पिता से सँद और अधिकार पर जाने की आज्ञा माँगता है। राजा उसे मन्त्री-मुघ्र पैदाखान के साथ जाने की आज्ञा दे देता है। मार्ग में उन्हें एक मुन्दर और जाकपंक उद्यान दिखाई देता है जहाँ दोनों जाकर थोड़ा विश्राम करते हैं। इसी बीच राजकुमारी बानवाउ और मन्त्री-मुघ्री सर्वनाब उद्यान की सँद की आती है और दोनों युवकों को देखते ही दिल से हाथ जो बैठती है। दोनों युवक उद्यान के एक भाग में विश्राम करते रहते हैं।

एक दिन जब राजकुमार स्वप्नपस्त था तो खमन्दपरी उधर में निकली और उसके शीर्ष पर मुग्ध हो गई। इतना ही नहीं उसने अपने देव में कहकर युवराज को उठवा मँगवाया। अपना प्रेम प्रगट करते ही युवराज ने उसे घृणा की दृष्टि में देखा। इधर जब मन्त्री-मुघ्र ने अपने मित्र को न देखा तो वह बहुत ध्याकुल हुआ और उनकी रोज में निकला। चलते-चलते उसे एक माहजी मिल गए। उनकी सहायता से उसने राजकुमार को बुझाया मेजा।

अन्त में राजकुमार और राजकुमारी तथा मन्त्री-मुघ्र और मन्त्री-कुमारी दो परस्पर शादी हो गई।

नाटक की कथावस्तु का गठन बड़ा ढीला और लचर है।

८. 'नागर-समा' के लेखक कालीप्रसाद जी हैं। यह सन् १८७४ की प्रकाशित रचना मानी जाती है, परन्तु इसका विवरण प्राप्त नहीं है।

९. इसी नाम का एक नाटक और भी है। उसके लेखक बरुग इलाही 'नामी' हैं। इसका भी विवरण प्राप्त नहीं हो सका। इन्हीं लेखक की एक अन्य रचना 'आधिक समा' भी है परन्तु वह भी कहीं नहीं मिलती।

१०. 'बन्दर-समा' भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने लिखी थी और वास्तव में यह रचना अपनी पर्यायवाची रचनाओं पर एक व्यंग मात्र था। इसका मुख्य लक्ष्य इंदर-समा की 'पैरोडी' है जैसा उसके प्रत्येक छंद से प्रतीत होता है—



“सभा में दोस्तो बन्दर की आमद आमद है  
गधे औ फूलों के अफसर की आमद आमद है ॥

मरे जो घोड़े तो गदहा या बादशाह बना  
उसी मसीह के पंकर की आमद आमद है ॥

व मोटा तन व थुंदला थुंदला मू व कुच्ची अँख  
व मोटे ओंठ मुछन्दर की आमद आमद है ॥

है खचं खचं तो आमद नहीं खरे-मुहरे की  
उसी बिचारे नए खर की आमद आमद है ॥

इस बंदर-सभा की परियों में एक शूतुरमुर्ग परी है। यह रचना इतनी मुदर है कि मलाल रह जाता है लेखक ने केवल एक अंश की पैरोडी ही क्यों की ? यदि वह समस्त इन्दर-सभा को इसी रूप में ढाल देते तो हिन्दी साहित्य की एक चीज हो जाती।

११. हुसैनी मियाँ ‘जरीफ’ ने भी एक इन्दर-सभा लिखी है जिसका नाम एफ्ला है ‘नई जनकवाटी इन्दर-सभा’ उर्फ ‘गुलशन पुर फ़िजा’। आरम्भ के कुछ अंश को छोड़ कर शेष इन्दर-सभा अमानत की इन्दर-सभा ही है। लेखक ने आरम्भ में दिखाया है कि गुलजारशाह बादशाह के युवराज गुलक़ाम को चीकीदार आकर यह सूचना देता है कि कुछ गवैये आये हैं। युवराज उन्हें अन्दर आने की आज्ञा देते हैं। गवैयो का गाना सुनकर युवराज अपने गणन-कक्ष में चले जाते हैं।

सञ्जपरी सहजादे पर आसवत हो जाती है और उमे उठाकर अपने घर ले जाती है और वहाँ परिस्तान में रखती है। आगे का कथानक वही है जो अमानत की इन्दर-सभा का है।

ऊपर जिन ‘सना’ या ‘मजलिस’ नाम के नाटकों का उल्लेख हुआ है उनके विश्लेषण करने पर उनमें निम्नलिखित लक्षण पाये जाते हैं —

१. सभी नाटक कविताबद्ध नाटक हैं जिनमें विभिन्न छंदों और राग-रागिनियों का समावेश किया गया है।

२. सब नाटकों की भाषा उर्दूमिश्रित हिन्दी है। यही भाषा अधिकांश दर्शकों की समझ में आने वाली भाषा थी। जिन स्थानों पर कठिन उर्दू का प्रयोग हुआ है वे उन दर्शकों के दृष्टिकोण से उनकी समझ के बाहर रहे होंगे परन्तु संगीत की बहुलता और संदर्भ ने उनकी कठिनाइयों को दूर कर दिया होगा।

३. सारे नाटक अधिक से अधिक तीन अंक के और कम से कम दो अंक के हैं। गद्यप्रधान नाटकों की अपेक्षा इनके छोटे होने का कारण इनकी संगीत प्रधानता है।

४. सारे नाटकों का कथानक एक ही विचारधारा में चलता है। या तो कोई परी किसी मानव पर पहले आसक्त होती है और फिर वह मानव उस पर आसक्त होता है अथवा इसके विपरीत घटना घटित होती है परन्तु अन्त में दोनों का मिलन अवश्य हो जाता है। देवों की उहायता उद्देश्य सिद्धि में ली जाती है। सभी देव और परी किसी न किसी राजा के अधीन है। स्थान प्रायः वहीं परिस्तान या कोह काफ (काफ नाम का पहाड़) है। राजा का नाम जुदाजुदा है। साहित्य में इन उड़नखटोलो, देवों, परियों का आगमन मुसलमानों की देन है।

५. सारे नाटक तिलस्म और जादूपरक परिवेश में भरे हैं। नायक उसे दूर करने पर ही नायिका की प्राप्ति करता है और इसमें उसकी सफलता का कारण वह मन्त्र या कोई 'असा' होता है जो उसे सिद्ध संन्यासी से प्राप्त होता है।

६. तिलस्म और जादू की दुनिया दृश्य जगत् में चमत्कार की सृष्टि करती है जिसे रंगमंच पर दिखाने में पारसी थियेट्रिकल कम्पनियाँ हजारों रुपये खर्च करती थी। इसी 'अद्भुत' के कारण दर्शकों की पर्याप्त संख्या नाटक देखने आती थी। ये दृश्य विज्ञापित भी किये जाते थे।

उपसंहार में यह मानना पड़ेगा कि अमानत की इंदर-समा ने अनेकों अद्भुत और चमत्कारपूर्ण संगीत प्रधान नाटकों को जन्म दिया तो अपने मूलग्रंथ का अनुकरण उनके द्वारा होने से इंदर-समा की ख्याति भी चारों ओर जहाँ जहाँ यह नाटक मञ्चलियाँ गई फैलाती गई। और भी कई ऐसे नाटक लिखे गये जो इंदर-समा से प्रभावित थे और जिनमें 'देवमाला' का आश्रय लिया गया था। लेखकों की दृष्टि किसी अनीति की ओर नहीं थी। वे केवल प्रभाव को ही ध्यान में रखते थे। काल, स्थान और समय के समन्वय का अभाव ही इनके शिल्प में अधिक था, उनका समावेश नहीं। इंदर-समा की लोकप्रियता उसके गाने और तर्जो थी जिनका प्रभाव देशव्यापी था। भारत ही नहीं सिंहल द्वीप तक में इन्दर-समा का प्रभाव फैल गया था। सिंहली भाषा के आदि नाटक-लेखक श्री फरनेनडीज उससे विशेष प्रभावित थे।

## पारसी नाटक मंडलियों का प्रभाव

मंडलियों के संक्षिप्त विवरण से पता चलता है कि केवल बम्बई नगर में ही कितनी मंडलियाँ पारसियों द्वारा स्थापित हुईं और उनमें से कौन-कौन सी प्रतिद्विधा में खड़ी रह सकीं। इन मंडलियों ने केवल बम्बई को ही नहीं बल्कि भारत के अनेक भागों में धूम-धूम कर पर्याप्त धन और यश कमाया। कुछ मंडलियाँ तो विदेशों तक गईं और वहाँ कीर्तिलाभ किया।

अपने देश में भी इनका प्रभाव सभी दिशाओं में पड़ा। बम्बई में दक्षिण पश्चिम हैदराबाद और मद्रास में नाटक मंडलियों की स्थापना हुई जिनमें उर्दू के अनेक नाटक खेले गये। महाराष्ट्र में कई नाट्यशालायें और मंडलियाँ बनी जिन पर पारसी मंडलियों का प्रभाव स्पष्ट था। सुदूर उत्तर में पेशावर, लाहौर, अमृतसर और लुधियाने में इनकी अनुकृति पर अनेकों कम्पनियाँ खुली। उत्तर प्रदेश में भी नाटक मंडलियों की स्थापना पर्याप्त मात्रा में हुई। उत्तर प्रदेश में अ-व्यावसायिक नाटक मंडलियाँ भी बनी और उन्होंने शुद्ध हिन्दी के नाटकों का अभिनय किया। इन मंडलियों के अभिनेताओं में प० मदन-मोहन मालवीय, पं० माधव शुक्ल, पं० प्रतापनारायण मिश्र आदि अनेकों का नाम लिया जा सकता है।

नाटकों के युग की समाप्ति पर जब सवाक् चलचित्रों की प्रतिष्ठा हुई तो 'आलमआरा' और 'खूने-नाहक' जैसी फ़िल्मों में पारसी नाट्य-मंच के नाटक जैसे के तैसे उतार दिए गये। बाद में नाटक और फ़िल्म दोनों की तकनीकी दारीकियों का विकास पृथक्-पृथक् रूप से हुआ। लोग सस्ते मनोरंजन की ओर झुके और नाटकों का तो जैसे अन्त ही हो गया।

### अन्य नाटक मंडलियाँ

१. पारसी अमेच्युअर्स ड्रामेटिक क्लब : यह क्लब बहुत पुराना प्रतीत होता है। इस क्लब के मोनोग्राम से युक्त तालिब कृत 'हरिश्चन्द्र' नाटक की एक प्रति मेरे पास है जिस पर लिखा है 'नाट फार सेल, रिहसल कापी'।
२. डायमण्ड जुबली थियेट्रिकल कं० : इसके उन्नायकों में धनजी भाई पटेल थे। रूस्तम फ़िडलर ने इसी मंडली में सर्वप्रथम स्थापति प्राप्त की थी।

३. पारसी जुबली नाटक मंडली : इसके संस्थापक कुंवरजी नाज़िर थे। विक्टोरिया ओद एल्फ़िस्टन नाटक मंडलियों से पृथक् होकर उन्होंने यह मंडली बनाई थी। इसी को लेकर वह बाहर विशेषकर रजवाड़ों में घूमते थे। जब टोक में इस मंडली का नाटक हो रहा था तो वही वह बीमार पड़े और देहान्त होने पर जयपुर में पारसी आरामगाह में दफन हुए।

४. बी वाम्बे पारसी ओरिजनल ओपेरा कंपनी : जैसा नाम से प्रकट होता है यह मंडली केवल 'ओपेराओ' के अभिनय करने में विशेष दक्ष थी।

५. आर्यभूषण नाटक मंडली : यह पूना की एक प्रसिद्ध नाटक मंडली थी जिमका प्रधान लक्ष्य महाराष्ट्री नाटकों का अभिनय करना था। परन्तु हिन्दुस्तानी के भी नाटक किया करती थी। 'हासन रशीद' नाटक का अभिनय इसी के द्वारा हुआ था।

६. आर्य-सुबोध नाटक मंडली : यह भी पूना में स्थापित हुई थी। इसके मालिकों में हस्तम मोदी (सोहराब मोदी के बड़े भाई) थे। १२<sup>१</sup> इसमें जोसेफ डेविड ने निर्देशक का कार्य किया था। स्वयं भी डेविड 'खूने-नाहक' में हैमलेट का अभिनय करते थे जो बाद में सोहराब मोदी ने किया था। इसमें भराठी के नाटक और उनके हिन्दी रूपान्तर भी होते थे। मंडली अधिक दिन नहीं चल पाई।

७. नेशनल नाटक मंडली : इसके निर्देशक जोसेफ डेविड थे। 'आफ़ताबे दक्कन' नाटक का अभिनय इसमें हुआ था।

८. न्यू पारसी थियेट्रिकल कम्पनी : इसमें 'धूप-छाँह', 'हार-जीत', 'काली नागन' और 'दुस्तर-फ़रोस' का अभिनय जोसेफ डेविड के निर्देशन में हुआ था।

९. इम्पीरियल नाटक मंडली : यह एक प्रसिद्ध मंडली थी परन्तु इसके विषय में केवल इतना ही पता चलता है कि जोसेफ डेविड के निर्देशन में इसने 'नक़ली ग़हवादा', 'अंदाज़े-जफ़ा', 'भोला शिकार', 'तीरे हविस', 'हूरे-अरब', 'ब्राकी दुतका', 'मन्त्रलक्ष्मी दुनिया', 'गाफ़िल मुसाफ़िर', 'एशियाई सितारा', 'नूरे बदन', 'समर-नीका', 'बागे-ईरान', 'कर्म प्रभाव', 'जेरे-कायुल', 'क़ौमी दिलेर' और 'नूर में नार' आदि नाटकों का अभिनय हुआ था।

१०. अलेक्जेंड्रिया नाटक मंडली : यह मंडली जेब भाई और उनके भाई की थी। इसमें भी जोसेफ डेविड निर्देशक रहे। इसके प्रसिद्ध नाटक 'इन्ते-

---

१२९. प्रतिष्ठित फ़िल्मी अभिनेता सोहराब मोदी की इंटरव्यू से।

काम', 'आह मजलूम', 'नुनहरी खंजर', 'हमीन कातिल', 'खूनी शेरनी' और 'वतन' थे। मैंने स्वयं वचपन में 'वतन' का अभिनय देखा था। राष्ट्रीय जागृति की दृष्टि से यह अद्भुत नाटक था। अपनी राष्ट्रीय भावना के कारण ही इसे कई बार सरकार ने जप्त कर लिया परन्तु मडली अपने लक्ष्य पर उटी रही। 'वतन' में नयार की गायरी देखने योग्य थी। उसकी एक गज़ल की पंक्ति थी—

‘मक़ां से बाहर मकान वाले पड़े हुए हैं।’

यह सकेत अंगरेजों के उस दुर्व्यवहार की ओर है जो उन्होंने भारतवासियों के साथ किया था। यह घटना सन् १९१९-२० की है। असहयोग का वह चरम उत्कर्ष काल था।

उपर्युक्त मंडलियों के अतिरिक्त बम्बई के बाहर अनेकों नाटक मंडलियों की स्थापना हुई। यथा—

१. एल्बर्ट कम्पनी : यह मद्रास में स्थापित हुई। इसमें 'तिलस्मे-इश्क', 'नमूना-अस्मत' और 'जोहरा-मुस्तरी' अभिनीत हुए।

२. निज़ामी कम्पनी : यह हैदराबाद में बनी। इसमें 'आघा निकाह' उर्फ 'मसदर लुत्फ' तथा 'अजीब इश्क' नामक दो नाटकों के खेले जाने का पता चलता है। इनके लेखक मुशी मोहम्मद शम्सुद्दीन अमीर हमजा 'अमीर' थे।

३. महबूब शाही नाटक कम्पनी : यह भी हैदराबाद में थी। इसमें 'अमीर' का लिखा 'साहिर-सभा' उर्फ 'गीता बाजार' खेला गया।

४. बेकिन ड्रामेटिक कम्पनी : इसमें 'अमीर' के लिखे हुए 'सहर-खामरी' और 'जोहर खंजर' नाम के नाटक खेले गये।

५. बालरम कम्पनी : इसमें 'अमीर' का 'लाल बी की नक़ल' अभिनीत हुआ।

६. एल्बर्ट नाटक कम्पनी : इसकी स्थापना भी मद्रास में हुई। इसमें 'अमीर' के 'तिलस्म इश्क', 'नमूना अस्मत' और 'जोहरा मुस्तरी' अभिनीत हुए।

उत्तर भारत में भी कुछ कम्पनियों का पता चलता है। यथा—

१. रिपन इंडियन क्लब : यह पेशावर की मंडली थी।

२. सिविलाइज्ड थियेट्रिकल कं० : लाहौर में थी।

३. ओरियण्टल ओपेरा एण्ड ड्रामेटिक कं० : यह भी लाहौर में थी। इसमें सन् १८८७ ई० में सैय्यद वजुर्गशाह मनेजर ने गुजराती नाटक का अनुवाद 'जिलस्मात मुलेमानी' के नाम से अभिनीत किया था।

- ४ विक्टोरिया थियेट्रिकल कं० - यह अमृतसर की कम्पनी थी ।  
 ५. न्यू इंडियन ओपेरा थियेट्रिकल कं० : यह रुक्कर (सिध) की मंडली मालूम होती है । इसमें 'अरसूने डम्क' नामक नाटक अभिनीत हुआ था ।

### अलेकजेड्रिया थियेट्रिकल कं० :

इसके संस्थापक मोहम्मद सेठ और जेव सेठ थे। सन् १९०८ में इसके मैनेजिंग प्रोप्राइटर जोसेफ डेविड थे जैसा कि उनके एक दीवाचे से पता लगता है । ११०

इस मंडली का सर्वप्रथम खेल 'इंतकाम' था जिसके लेखक मुन्नी मुजेमान 'आसिफ' थे। उसके बाद 'आहे-मजलूम' खेला गया। इसके रचयिता मुन्नी खलील रहमान 'खलील' मुरादाबादी थे। तीसरा नाटक 'सुनहरी खंजर' अभिनीत हुआ। इसकी रचना प्रसिद्ध लेखक इब्राहीम 'महशर' अम्बालवी ने की थी। बाद में और भी कई नाटकों का अभिनय हुआ जिसमें 'वूनी खेरनी' लेखक इशरत हुसैन 'तैय्यर', और 'वतन' नाटक बड़े लोकप्रिय रहे। 'वतन' का अभिनय मैने स्वयं सन् १९१९-२० में मुरादाबाद में देखा था। यह राष्ट्रीय भावना से परिपूर्ण नाटक है और वे दिन असहयोग आन्दोलन के थे। अतएव 'वतन' की लोकप्रियता स्वाभाविक ही थी। उसके गानों में—

“जो आये मेहमाँ हमारे होकर लगे हकूमत हमीं पै करने,

मफाँ से बाहर मकान वाले पड़े हुए हैं ।”

बड़ा जोश भरने वाली गजल थी। कम्पनी को कई बार अपनी प्रवृत्तियों के कारण सरकार के कोप का भागी होना पड़ा था।

वम्बई में इस मंडली के नाटक प्रायः 'रिपन थियेटर' में हुआ करते थे।

'सुनहरी खंजर' का प्लॉट मैरी करोली के उपन्यास 'वेन्डिटा' से लिया गया है। उसमें एक फ्रांसीसी कमेडी का प्रहसन 'जन्टल वा बुर्ज आम' शीर्षक भी सम्मिलित है। इसे हरिश्चन्द्र आनंदराव तालरोडकर ने लिखा था। 'आहेमजलूम' का प्लॉट 'अंगरेजी लेखक 'ज्यार्ज डबल्यु एन० रेनाल्स' में लिया गया है।

### नवी एल्फिस्टन नाटक मंडली :

सन् १८९४ में एक गीत की पुस्तक छपी थी जिसका शीर्षक था 'गुलडारे नेकी' नामना उर्दू नाटक माँ गवाताँ गायणो। प्रचलित परम्परा के अनुसार उस पर जो नाटक मंडली का नाम लिखा है वह है 'नवी एल्फिस्टन नाटक मंडली'। इससे अधिक परिचय इस मंडली का प्राप्त नहीं होता।

### पारसी कर्जन नाटक मंडली :

इसके मैनेजर और डायरेक्टर मेहरजी नसरवानजी सरखेयर थे । १९११ 'कोरदिल' नाटक के लेखक कलकत्ते के एक विद्वान मुंशी जहीन थे । इसका अभिनय कलकत्ता, बर्मा तथा भारत के अनेक बड़े नगरों में किया गया था । प्रस्तावना से पता चलता है कि यह नाटक बड़ा लोकप्रिय मित्र हुआ और जहाँ भी एक बार इसका अभिनय हुआ वहाँ के निवासियों ने इसे पुनः खेलने की प्रेरणा दी ।

### अराफियस थियेट्रिकल कम्पनी :

यह मंडली किसकी थी इसका पता नहीं परन्तु इसमें 'लीजन आफ यूनाग' उर्फ 'जोशे तोहीद' का अभिनय किया गया था । नाटक इब्राहीम 'महशर' की रचना थी । 'महशर' अपने समय के प्रसिद्ध लेखक थे, अतएव अनुमान हो सकता है कि यह मंडली कोई अच्छी मंडली रही होगी ।

### बी इंडियन दिलपजीर थियेट्रिकल कम्पनी आफ इटावा :

डा० नामी के लेखानुसार इसमें नाटक लेखक 'नामी' के नाटक 'गुलबकावली' उर्फ 'नाटक हिम्मत आली हिस्साव' का अभिनय हुआ था । यह रचना १८९३ ई० में प्रकाशित हुई । नाटक पद्य-बद्ध है और इसमें गुलबकावली का प्रसिद्ध कथानक लिया गया है ।

### राजपूताना-मालवा नाटक मंडली आफ झालावाड़ :

केवल यह पता चलता है कि प्रसिद्ध नाटक लेखक और अभिनेता 'नजीर' इसके मैनेजर डायरेक्टर थे ।

### बी इंडियन इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी आफ आगरा :

इसके मालिक हाफिज मोहम्मद अबदुल्ला थे । संरक्षकों में धौलपुर के महाराज लोकेश्वर बहादुर राना निहलसिंह थे । इसमें अबदुल्ला के प्रायः सभी नाटकों का अभिनय होता था । कम्पनी धौलपुर, आगरा, कानपुर, ग्वालियर आदि अनेक नगरों में अपने खेल दिखाया करती थी ।

नजीरखे 'नजीर' जो बाद में स्वतंत्र नाटक मंडली के मालिक बन गये आरम्भ में इसी में एक अभिनेता थे ।

### दी मून आफ इंडिया थियेट्रिकल कम्पनी :

इसके मैनेजर का नाम मोहम्मद वजीर खां बताया गया है। इनकी फरमाइश से 'नजीर' ने 'सितम इस्क मारुफ़वे नतोजा मोहब्बत' और 'तमाशा गर्दिस तकदीर मारुफ़वे सत हरिश्चन्द्र नाटक 'नजीर' ने लिखा था।

### दी न्यू स्टार आफ इंडिया थियेट्रिकल कम्पनी आफ आगरा :

सन् १९०४ ई० में इसके मालिक सजीर बेग 'नजीर' थे जैसा उनके नाटक 'तमाशा इस्क व आशिकी का गंजोना मारुफ़वे नई तरज मुल्क-उरीना' के मुखपृष्ठ से प्रगट होता है। नजीर के अनेकों नाटकों का अभिनय इस मंडली में हुआ था।

### लाइटनिंग आफ इंडिया थियेट्रिकल कम्पनी :

इसके मैनेजिंग डायरेक्टर भी नजीर बेग ही थे। रवायतविक है कि इसमें भी उनके कई नाटकों का अभिनय हुआ था।

### बी पारसी जुबली थियेट्रिकल कम्पनी आफ बम्बई :

किसी समय में इसके मैनेजिंग डायरेक्टर नजीरबेग 'नजीर' थे। इसकी चीफ एक्ट्रेस शीरीन जान थी जिनकी मिफ़ारिश से नजीर ने कई नाटकों की रचना की थी।

मेरे विचार में यह मंडली वर्तमान उत्तर प्रदेश की ही थी 'आफ़ बम्बई' केवल प्रसिद्धि के लिए एक पुरछल्ला लगा दिया गया था।

### स्टूडेंट्स अमेच्युअर्स क्लब :

जैसा नाम से प्रकट होता है यह केवल अव्यावसायिक युवकों के द्वारा नाटकीय मनोरंजन के लिए स्थापित किया गया था। इसके विषय में केवल यह पता चलता है कि सन् १८५८ में इसमें 'रोमियो-जूलियट' का गुजराती अनुवाद अभिनीत हुआ था। यह नाटक वही था जिसे सन् १८७६ ई० में डोसामाई राडोलिया ने 'डेहदा' उपनाम से लिखकर शेक्स्पियर थियेट्रिकल मंडली को दिया था।

### दी इंडियन थियेट्रिकल क्लब :

सन् १८६८ में यह क्लब वर्तमान था। इसमें 'नाना साहब' नाम का नाटक हिन्दुस्तानी भाषा में खेला गया था। इसमें नाना साहब को राष्ट्रद्रोही बताकर उनकी निंदा की गई है और अंगरेजी राज्य की सराहना है।



### भारत व्याकुल कम्पनी :

विश्वम्भर सहाय जी 'व्याकुल' के उद्योग से यह मंडली मेरठ में स्थापित हुई । इसका सबसे प्रसिद्ध नाटक 'गैतम बुद्ध' था जिसके लेखक 'व्याकुल' जी स्वयं थे । अन्य नाटकों में 'मायल' के दो-एक नाटकों का अभिनय भी इसमें हुआ करता था ।

कुछ वर्षों तक मंडली अच्छी घूम मचाती रही । परन्तु 'व्याकुल' जी को जिह्वा का कैंसर हो जाने से उनकी मृत्यु के पश्चात् यह बिखर गई ।

### कोरियियन नाटक मंडली :

कलकत्ते में इसकी स्थापना मादन बंधुओं द्वारा हुई । ये पारसी थे और बम्बई में अभिनय कला की दक्षता प्राप्त कर चुके थे । धीरे धीरे कोरियन ने 'बेताब', 'हथ' आदि अच्छे-अच्छे सभी नाटककारों को अपनी ओर खींच लिया । अल्फ्रेड जैसी बड़ी और अनेक छोटी-छोटी नाटक मंडलियाँ इसमें आत्मसात हो गईं । नये नाटकों में 'बेताब' का 'पत्नी-प्रताप' अच्छा नाटक निकला ।



## उ प संहार

खोज से पता चलता है कि बम्बई में सबसे पहला थियेटर "बाम्बे थ्रेम्योर्स थियेटर" था जो सन् १७७६ ई० में वर्तमान 'सेन्ट्रल लाइब्रेरी' के सामने वर्तमान था। इसका निर्माण अंगरेजों द्वारा हुआ प्रतीत होता है और इसमें अंगरेजी के नाटक ही खेले जाया करते थे। अतएव इंग्लैंड के थियेटर का अनुकरण उसमें स्वामिक ही था। रंगस्थल, रंगशाला, वेशनूपा और नाटकों तक का कथ्य सभी कुछ अंगरेजी था। अभिनेता और दर्शक भी अंगरेज ही थे। धीरे-धीरे इस थियेटर में व्यापारिक हानि होती रही और अन्त में इसे बंद देना पड़ा। सन् १८४६ में इसके स्थान पर एक नया थियेटर ग्रांट रोड पर बना और वह ग्रांट रोड थियेटर कहलाया। इसमें भी आरम्भ में अंगरेजी नाटक ही अभिनीत हुए। सन् १८५३ में यह नाट्य-शाला पहले मराठी, फिर हिन्दी और फिर गुजराती नाटकों के अभिनय के काम में आने लगी।

अतएव अंगरेजी थियेटर की सारी अच्छाइयों और बुराइयों का उत्तराधिकार लेकर पारसी थियेटर का आरम्भ हुआ। अंगरेज अधिकांश में नौकर पेशा थे या व्यापारी थे। उनमें नाटक मनोरंजन का बड़ा साधन था। फिर अभिनेता और धनाभाव के कारण उनकी कुछ अपनी सीमाएँ भी थी। परिणामस्वरूप अंगरेजी के केवल वे ही नाटक रंगमंच पर प्रस्तुत किए जाते थे जो अधिक गंभीर न होकर हर्षप्रधान थे, जिनमें अधिक पात्र नहीं होते थे विशेषकर महिला पात्र, जिनके मिलने में उस दिनों भी कठिनाई थी। उनकी वेशनूपा पर धनाभाव के कारण विशेष ध्यान नहीं दिया जाता था। कभी-कभी तत्कालीन समाचार-पत्रों में वेशनूपा की विचित्रता पर व्यंग्य भी कस दिए जाते थे। नाटक के साथ प्रहसन का चलन हो गया था। यह प्रहसन प्रायः नाटक की समाप्ति पर होता था। बीच-बीच में आरसेस्ट्रा की भी व्यवस्था रहनी थी। रंगमंच का राज-सामान प्रत्येक नाटक के संबंधा अनुकूल तो न होता था परन्तु कुर्सी-मेज का पर्याप्त चलन था। दृश्य पटों के अंकन में चित्रकला का सहारा लिया जाता था और विदेशी चित्रकार

इस कार्य को करते थे। संक्षेप में इस "अमेच्योस थियेटर" का यही स्वरूप था और पारसियों ने इसी को अपनाया।

परन्तु इसका यह अभिप्राय नहीं है कि उस युग में केवल अंगरेजी के अनुकरण पर नाटकशालाओं में नाटक खेले जाते थे। भारतीय लोकधर्मी परम्परा उन दिनों भी वर्तमान थी। नौटंकी और भवाई वाले नाटक तब भी बड़े मनोयोग से चलते थे और यह लोकधर्मी थियेटर काफ़ी दर्शकों को संतोष दिया करता था। 'खेतवाड़ी थियेटर' इसी प्रकार का जनप्रिय थियेटर था जिसमें संस्कृत नाटकों के अनुवाद प्रस्तुत हुआ करते थे। सागली के विष्णु-दास भावे ने अपनी मंडली लाकर सन् १८५३ में लोकधर्मी थियेटर की धूम मचाई थी। उसके नाटक 'गीत-नाटक-आख्यान' कहलाते थे जो संगीत-परक अधिक थे। इन नाटकों का प्रदर्शन ग्रांट रोड थियेटर में भी हुआ था। उन दिनों पारसी नाटक मंडलियों का कोई नाम न था। प्रस्तुतिकरण और वेगमूपा आदि की दृष्टि से लोकधर्मी थियेटर अधिक उन्नत नहीं था।

अतएव पारसियों को एक ओर अंगरेजी थियेटर और दूसरी ओर भावकृत नाटकों में लोकधर्मी थियेटर दोनों ही बपौती में प्राप्त हुए। ओपेरा की प्रधानता का श्रेय लोकधर्मी परम्परा को ही है।

पारसी नाटक मंडलियों ने अपने नाटकों का आरम्भ अपने देश ईरान की कुछ ऐतिहासिक गाथाओं का नाटकीकरण करके किया। स्वाभाविक था कि अपने धर्म और इतिहास के प्रति उनका इतना मोह हो। केंबुसरा कावराजी ने 'वेजन् मनीजेह', 'जमशेद' और 'फ़रेदून' इसी परम्परा में लिखे। यही पारसी नाटकों और थियेटरों का आरम्भ कहा जा सकता है। यद्यपि इसके पहिले कुछ पारसी नौजवान कई नाटक क्लबों की स्थापना कर अपना और दूसरों का मनोरंजन किया करते थे। उनमें एल्फ़िस्टन कालेज का एल्फ़िस्टन क्लब अंगरेजी नाटक—विशेषकर शेक्सपियर के—खेला करता था। संगीतवद्ध 'स्केच' का अभिनय भी चालू था। इस प्रकार नाटक के प्रायः सभी अवयव न्यूनतम मात्रा में पारसी थियेटर के परिवेशस्वरूप उपलब्ध थे।

मेरा विचार है कि पारसी थियेटर में प्रहसन (नकल) की जो परम्परा चली वह भी अंगरेजी नाटकों के प्रभाव के कारण थी। आरम्भ में ये प्रहसन मूल नाटक से भिन्न होते थे और उनमें प्रायः पारसी जाति पर व्यंग हुआ करता था परन्तु बाद में यह मूल नाटक का अंश बन गये यद्यपि इनकी कथा मूल से पृथक् हुआ करती थी। परन्तु धीरे-धीरे मूल-कथ्य में ही इसका समावेश हो गया।

नाटकों की भाषा, जैसा लिखा जा चुका है, पहले गुजराती होती थी। फिर उर्दू का चयन हुआ। परन्तु सभी दर्शक उर्दू पसन्द करते हों ऐसी बात नहीं थी। हाँ, पंजाब और उत्तर प्रदेश में, जो उन दिनों 'संयुक्त प्रान्त' कहलाता था, उर्दू अच्छी तरह समझी जाती थी। एक बात यह भी थी कि आरम्भ में ही पारसियों को जो नाटककार मिले वे सभी उर्दू के जानकार थे और उसी भाषा में लिखने के अभ्यस्त थे। फिर भी व्यवसाय की दृष्टि से भाषा की समस्या बिल्कुल सुलझ नहीं पाई थी। बेताब ने अपने नाटक 'महाभारत' की प्रस्तावना में भाषा विषयक गटी के उत्तर में सूत्रधार से कहलाया है—

“न जालिम उर्दू, न ठेठ हिन्दी, जुवान गोया मिली जुली हो,  
अलग रहे दूध से न मिसरी, डली डली दूध में घुली हो।”

ओपेरा में तो छन्दोबद्ध भाषा का प्रयोग होता ही था परन्तु गद्य की भाषा भी टेक-युक्त हुआ करती थी। इस शैली पर भी कुछ तो अंगरेजी की अमात्रिक भाषा का प्रभाव था और कुछ लोकधर्मी छन्दोबद्ध भाषा का प्रभाव भी था। याद रखने में भी सरलता होती थी। दूर बैठने वाले दर्शकों को—जिनको संतोष देना अति आवश्यक था—सुगमता से उच्च-स्वर से बोलो जानें वाली भाषा छन्दोबद्ध या टेक-युक्त गद्य ही हो सकती थी। यह भाषा के स्वरूप का व्यावहारिक पक्ष था।

पारसी नाटक मंडलियों का प्रभाव, जैसा सूची से ज्ञात होगा, पारसी इतर जातियों पर भी पड़ा था। उन्होंने अपनी ही मंडलियाँ स्थापित कीं। रजवाड़ों पर भी इनका प्रभाव पड़ा। जयपुर और पटियाला में नाट्यशालाएँ बनवाई गईं। रजवाड़ों का नाट्य-साहित्य एक पृथक् भाग की आवश्यकता रखता है। इसीलिए उसे प्रस्तुत प्रबंध में सम्मिलित नहीं किया गया। पारसी थियेटर के भाग २ में वे सब विवरण दिए जायेंगे और उनसे सम्बन्धित सामग्री का समावेश किया जायेगा।

आज अवश्य भारतीय थियेटर अपनी नई दिशा खोज रहा है परन्तु वर्तमान और भविष्य दोनों में उसके स्वरूप ढालने के श्रेय से पारसी थियेटर वंचित नहीं किया जा सकता। पारसी थियेटर भी एक प्रकार से प्रयोगी थियेटर था। उसके प्रयोग उस समय के नाटकों में हमें मिल रहे हैं। क्या यह आशा की जाय कि हमारे नाटक निदेशक और उसको अपना ही एकाधिकार समझने वाले महाजन नवीन निर्माण की खोज में पुरातन को मुलायमे नहीं।





# परिशिष्ट १

नाटकों के विज्ञापन





## Hindu Theatre

The Hindu Dramatic Corps most respectfully beg to acquaint the Bombay Public, Native and European, that they will have the honour to appear on the boards of the Grant Road Theatre, on Saturday the 26th Instant, when the interesting play of 'Raja Gopichand and Jalunder' will be performed in Hindoostanee.

### Prices of Admission

Dress Circle	Rs. 3
Stall	Rs. 2
Gallery	Rs. 1 ½
Pit	Re. 1

Tickets to be had at the Theatre, performances to commence at 8 P.M. precisely (848)

Telegraph and Courier, Bombay.

Thursday, November 24, 1853.

१. पारसी ड्रामेटिक कोर ने अपना पहला खेल 'वस्तम जवोली अने सोहराब' गुजराती भाषा में ग्राटरोड थियेटर में, २९ अक्टूबर सन् १८५३ ई० के दिन अभिनीत किया।
२. इसके बाद दो अन्य गुजराती नाटकों का अभिनय क्रमशः ५ नवम्बर सन् १८५३ तथा ६ फ़रवरी सन् १८५४ को दिखाया गया।
३. सन् १८५४ में पारसी थियेटर के नाम से नाटक हिन्दुस्तानी भाषा में अभिनीत हुए। एक का नाम 'श्यावक्ष की पैदायश' था जो ६ मई सन् १८५४ को अभिनीत हुआ।  
(उर्दू अदब, मार्च, सन् १८५५, पृ० ९७)

## श्री शृंगार संग्रह पुर्णरस इराणी नाटक मंडली

पुणे येथील चॅनी लोकांकरितां 'जान आलम आणि अंजुमन आरा' ह्या नांवाचा अति सुरस खेळ हिंदुस्थानी भाषेत शनिवार सा० २७ माहे दिसम्बर सन् १८७३ रोजी रात्रो आपा बलवंत याच्या वाड्यांत केला जाईल, त्या मध्ये उत्तम, चकचकीत, सुंदर मनोबंधक पोशाक, मन-व्यापक सिनरूपा, चमत्कारिक देखावे ह्यात मोठ्या तरहवाईक रीती में राक्षस व अप्सरा त्याचे एकदम अंगातरी उडून जाणें व जमीनीत गडय होणें, डोंगर फाटून मनुष्याचे नोघूनयेणें आकाशांत हवेहव सूर्य दाखवीणें, जलते आगींतून मनुष्याचें चालून जाणें, व मनुष्याचें डोके कापलेलें पुनहा सापळे जाणें यगरे उत्तम देखावे करण्यांत येतील ।

ह्यांत मधूर गायनही गाण्यांत येतील—

ह्यानंतर

'मोले मीयाची मोलाई'

ह्यानांवाचा एक रमुजी हिंदुस्थानी भाषेत फास केला जाईल।

दरवाजा ९ वाजतां उघडून, खेळ १० वाजतां सुरू होईल

'जान घरा', २४ दिसम्बर १८७३, अंक ५२, बुधवार, सायंकाळ; पूणे।



## परिशिष्ट २

बम्बई और महाराष्ट्र में हिन्दी नाटक का आरम्भ



## हिन्दू थियेटर

७६-१८८६) में सदा से अंगरेजी के नाटक ही, कि नव-निर्मित थ्याट्रोड थियेटर में भी अंगरेजी बोलबाना था। महाराष्ट्र सरकार के आलेख जिल्दे 'थियेटर डायरीज' की हैं जिनमें सन् अभिनीत नाटकों की सूची दी गई है। इन दैनिक-किसी नाटक का नाम नहीं है।

'ल आफ कामस' पत्र से जो दैनिक रूप जाता था, एक समाचार दिया गया है। का है। उसके पढ़ने से पता चलता है कि प्रयत्न सन् १८४६ में फरवरी, के पहिले से लता भी मिली। परन्तु वे प्रयास कौन से अभिनय किया गया इन प्रसंगों पर उसमें गया। केवल इतना पता चलता है कि टर कमिटी' भी जो अभिनय का प्रबन्ध विज्ञात किया कि आगामी सोमवार को दिखाया जायगा। नाटक के सम्बन्ध में वह किसी संस्कृत के नाटक का अनुवाद है किया है। यह ब्राह्मण स्वयं विद्वपक होता है और नाटक का निर्देशन करता है। टाइम्स में जो शब्दावली 'हिन्दू ड्रामा' तथा की गई है उसका अपना महत्व है।

प्रतीत होता है कि 'हिन्दू नाट्यशाला' मूल वस्तु का अस्तित्व है। परन्तु मेरा प्रयोग समस्त हिन्दू नाटक कला विल्सन की ईजाद है जिन्होंने 'हिन्दू टर्कों का अनुवाद और सारास





## हिन्दू थियेटर

बाम्बे थियेटर (१७७६-१८४६) में सदा से अंगरेजी के नाटक ही दिखाये जाते थे। यहाँ तक कि नव-निर्मित ग्राटरोड थियेटर में भी अंगरेजी नाटकों के अभिनय का ही बोलबाला था। महाराष्ट्र सरकार के आलेख एवं पुरातत्व विभाग में दो जिल्दों 'थियेटर डायरीज' की है जिनमें सन् १८१६ से सन् १८१९ तक अभिनीत नाटकों की सूची दी गई है। इन दैन-दिनियों में भारतीय भाषा के किसी नाटक का नाम नहीं है।

'बाम्बे टाइम्स एण्ड जर्नल आफ कामर्स' पत्र से जो दैनिक रूप में बम्बई से प्रकाशित होता था, एक समाचार दिया गया है। पत्र १६ फरवरी सन् १८४६ का है। उसके पढ़ने से पता चलता है कि 'हिन्दू ड्रामा' के पुनरुत्थान का प्रयत्न सन १८४६ में फरवरी, के पहिले से ही किया गया और उसमें सफलता भी मिली। परन्तु वे प्रयास कौन से थे तथा किन नाटकों का अभिनय किया गया इन प्रसंगों पर उसमें कोई प्रकाश नहीं डाला गया। केवल इतना पता चलता है कि थियेटरों के लिए एक 'थियेटर कमिटी' थी जो अभिनय का प्रबन्ध करती थी। इस कमिटी ने विज्ञापित किया कि आगामी सोमवार को 'खेतवाडी' में एक नाटक दिखाया जायगा। नाटक के सम्बन्ध में सम्पादक का कहना है कि वह किसी संस्कृत के नाटक का अनुवाद है जिसे एक ब्राह्मण ने किया है। यह ब्राह्मण स्वयं विद्वपक बनकर रंगमंच पर उपस्थित होता है और नाटक का निर्देशन करता है।

ऐसा प्रतीत होता है कि टाइम्स में जो शब्दावली 'हिन्दू ड्रामा' तथा 'हिन्दू थियेटर' के रूप में व्यवहृत की गई है उसका अपना महत्व है। सामान्यतया इस शब्दावली से यह प्रतीत होता है कि 'हिन्दू नाट्यशाला' अथवा 'हिन्दू ड्रामा' नाम की कोई स्थूल वस्तु का अस्तित्व है। परन्तु मेरा अनुमान है कि 'हिन्दू थियेटर' का प्रयोग समस्त हिन्दू नाटक कला का अभिव्यंजक है। यह शब्द श्री होरेस विल्सन की ईजाद है जिन्होंने 'हिन्दू थियेटर' के नाम से कुछ संस्कृत के नाटकों का अनुवाद और साराश



## हिन्दू थियेटर

बाम्बे थियेटर (१७७६-१८४६) में सदा से अंगरेजी के नाटक ही दिखाये जाते थे। यहाँ तक कि नव-निमित्त ग्राटरोड थियेटर में भी अंगरेजी नाटकों के अभिनय का ही बोलबाला था। महाराष्ट्र सरकार के आलेख एवं पुरातत्व विभाग में दो जिल्दें 'थियेटर डायरीज' की हैं जिनमें सन् १८१६ से सन् १८१९ तक अभिनित नाटकों की सूची दी गई है। इन दैनं-दिनियों में भारतीय भाषा के किसी नाटक का नाम नहीं है।

'बाम्बे टाइम्स एण्ड जर्नल आफ कामस' पत्र से जो दैनिक रूप में बम्बई से प्रकाशित होता था, एक समाचार दिया गया है। पत्र १६ फरवरी सन् १८४६ का है। उसके पढ़ने से पता चलता है कि 'हिन्दू ड्रामा' के पुनर्स्थान का प्रयत्न सन् १८४६ में फरवरी के पहिले से ही किया गया और उसमें सफलता भी मिली। परन्तु वे प्रयास कौन से थे तथा किन नाटकों का अभिनय किया गया इन प्रसंगों पर उसमें कोई प्रकाश नहीं डाला गया। केवल इतना पता चलता है कि थियेटरों के लिए एक 'थियेटर कमिटी' थी जो अभिनय का प्रबन्ध करती थी। इस कमिटी ने विज्ञापित किया कि आगामी सोमवार को 'खेतवाडी' में एक नाटक दिखाया जायगा। नाटक के सम्बन्ध में सम्पादक का कहना है कि वह किसी संस्कृत के नाटक का अनुवाद है जिसे एक ब्राह्मण ने किया है। यह ब्राह्मण स्वयं विद्वपक बनकर रंगमंच पर उपस्थित होता है और नाटक का निर्देशन करता है।

ऐसा प्रतीत होता है कि टाइम्स में जो शब्दावली 'हिन्दू ड्रामा' तथा 'हिन्दू थियेटर' के रूप में व्यवहृत की गई है उसका अपना महत्व है। सामान्यतया इस शब्दावली से यह प्रतीत होता है कि 'हिन्दू नाट्यशाला' अथवा 'हिन्दू ड्रामा' नाम की कोई स्थूल वस्तु का अस्तित्व है। परन्तु मेरा अनुमान है कि 'हिन्दू थियेटर' का प्रयोग समस्त हिन्दू नाटक कला का अभिव्यजक है। यह शब्द थी हॉरेस विल्सन की ईजाद है जिन्होंने 'हिन्दू थियेटर' के नाम से कुछ संस्कृत के नाटकों का अनुवाद और साराज

प्रकाशित किया था। संस्कृत के नाटकों को भी वह 'हिन्दू ड्रामा' के नाम से इसलिये पुकारते थे कि वे हिन्दू लेखकों द्वारा लिखे गये थे। तत्कालीन समाचारपत्रों में ये दोनों शब्द हिन्दुओं द्वारा लिखे गये अथवा अभिनीत किये गये नाटकों के ही द्योतक हैं, किसी विशेष नाट्यशाला अथवा नाटक के नाम नहीं हैं। इस मत की पुष्टि टाइम्स के उस समाचार से होती है जो पृ० ३१६ के कालम ३ तथा ४ में दिया गया है। हेमन्तनाथ दास ने भी 'हिन्दू थियेटर' शब्द का प्रयोग किया है<sup>१</sup> अतएव जिन विद्वानों ने भारतीय भाषा के नाटकों का अभिनय सन् १८५३ में माना है—वैसे सागली में तो विष्णुदास भावे ने सन् १८४३ में ही 'सीता-स्वयंवर' का अभिनय मराठ्टी भाषा में किया था—उन्हें अपने मत पर पुनः विचार करना चाहिये।

सन् १८४६ के रंगमंच, अभिनय तथा वेपभूषा का भी थोड़ा परिचय उक्त समाचारपत्र में प्राप्त होता है। रंगमंच कोई चबूतरा या वर्तमान प्लेटफार्म की तरह नहीं था। समतल भूमि पर दर्शकों के बैठने के लिए कुर्सियाँ नहीं होती थीं। बेंचों को चारों ओर एक के ऊपर दूसरी टाड़ पर पंक्ति में लगा दिया जाता था और सैंकड़ों दर्शक जिनमें अमीर, गरीब, बड़े-छोटे सभी सम्मिलित थे, उन पर बैठकर नाटक देखते थे। किसी प्रकार का जातिगत अथवा वर्गगत भेद-भाव नहीं था। अनुमान होता है कि स्थान 'खुला थियेटर' जैसा था।

नाटक के आरम्भ होने से पहिले विदूषक का प्रवेश होता था जो नाटक की समस्त कथा-वस्तु से दर्शकों को अवगत कर देता था। तत्पश्चात् चमकीली तथा विचित्र वेपभूषा से सजकर अभिनेता मंच पर प्रवेश करते थे और इस प्रकार नाटक गतिमान होता था। विदूषक सभी दृश्यों में विद्यमान रहता था और यदाकदा अपनी उक्तियों से दर्शकों का मनोरंजन किया करता था।

रंगमंचों में ये नाटक कब तक चलते रहे और कौन-कौन से नाटक अभिनीत हुए, इस सम्बन्ध में कोई सूचना प्राप्त नहीं होती। एक अन्य बात यह भी ध्यान देने की है कि नाटकों की भाषा का भी पता नहीं चलता। सम्भवतः मराठ्टी भाषा में थे। परन्तु इनका कोई भी

उल्लेख प्रो० बनहट्टी के इतिहास<sup>२</sup> में नहीं है। हो सकता है कि हिन्दु-स्तानी में ही लिखे गये हों।

मेरे विचार से सन् १८४६ के इन नाटकों को भी उसी शृंखला की एक कड़ी मानना चाहिए जो सन् १८४३ में विष्णुदास भावे द्वारा सांगली में 'सीता-स्वयंवर' के अभिनय से आरम्भ हुई थी। इस प्रकार सन् १८४३ से सन् १८५१ तक जो मराहठी नाटक भावे-मंडली द्वारा खेले गये उनकी रीति-नीति में थोड़ा अन्तर था। निश्चय ही अनुदित नाटकों में संस्कृत गद्य का प्रयोग संवादों में किया गया होगा। यह गद्य भाग भावे-कृत काव्य 'नाटकाख्यान' के पाठों में नहीं मिलता। अस्तु।

मराहठी नाटकों की दूसरी मञ्चल का श्रीगणेश विष्णुदास भावे की नाटक मंडली के बम्बई आगमन से आरम्भ होता है। बम्बई आने की भावे की यह प्रथम यात्रा (सवारी) थी यद्यपि सांगली से वह एक बार पहले भी नाटक-यात्रा कर चुके थे जो पूना तक समाप्त हो चुकी थी।

बम्बई की प्रवास-यात्रा का समय फरवरी सन् १८५३ से अप्रैल सन् १८५३ माना जाता है। 'बाम्बे टाइम्स' दिनांक बुधवार १६ फरवरी सन् १८५३ के अनुसार प्रो० बनहट्टी ने भावे के नाटकों का सर्वप्रथम अभिनय १४ फरवरी सन् १८५३ को माना है। यह अभिनय विश्वनाथ आभाराम शिपी के बाग में हुआ था। अभिनीत नाटक थे—'इंद्रजित वध', 'सुलोचना सहगमन', 'अश्वमेधयज्ञ' तथा 'लवकुशाख्यान'।<sup>१</sup>

उक्त समाचारपत्र का कहना है कि नाटक का आरंभ ठीक ७ बजे हुआ। प्रबंध व्यवस्था यद्यपि उत्कृष्ट नहीं थी परन्तु जिन स्थानीय सज्जनों ने अपने ऊपर उसका भार लिया था, उनके लिए सराहनीय थी। उपस्थिति बहुत अधिक थी। कुशल अभिनेता पौने दस बजे तक सुलोचना का अभिनय करते रहे और शेष समय को लव-कुशाख्यान में व्यतीत किया। बालकों का अभिनय विशेष रूप से अच्छा था। उनमें एक बड़ा आदमी भी था जो अपने को महादेव कहता था और जिम्मे समय पड़ने पर ऐसा कोई असवर हाथ से नहीं जाने दिया जहाँ हँसाने की आवश्यकता हो और वह चूक जाय। नाटक प्रातः २ बजे समाप्त हुआ।<sup>२</sup>

१. मराहठी रंगभूमि का इतिहास, खण्ड १।

२. देखिये, अनुसूची संख्या ७, बनहट्टी-कृत मराठी रंगभूमिका इतिहास।

भावे के यही नाटक बुधवार ९ मार्च सन् १८५३ को ग्रांट रोड थियेटर में पुनः अभिनीत हुए ।<sup>१</sup>

प्रो० बनहट्टी ने १४ फरवरी सन् १८५३ और ९ मार्च सन् १८५३ के बीच भावे-मंडली के किसी अभिनय का उल्लेख नहीं किया है । वास्तव में भावे-मंडली ने गनिवार १८ फरवरी सन् १८५३ को भी एक अभिनय मूलेखर मंदिर में किया था । इस अभिनय के सरक्षक श्री आत्माराम केशो बंधारी थे ।<sup>२</sup> प्रबंध व्यवस्था सराहनातीत थी । न कुमियाँ थी, न पिट और न रथमच—यद्यपि स्थान को रंगमंच की ही सजा दी गई थी । मूमि पर कालीन बिछा दिए गये थे और दर्शकगण उन्हीं पर बैठे थे । महिलाओं और पुरुषों के शोर के कारण अभिनेता दर्शकों का मनोरंजन न कर सके । राम-बनवास का अभिनय किया गया था । नाटक ९॥ बजे आरम्भ होकर प्रायः २ बजे समाप्त हो गया ।

इन विज्ञापनों में एक ग्राम पैदा होता है । यथा 'हिन्दू ड्रेमेटिक कोर' तथा 'हिन्दी ड्रेमेटिक कोर आय सामग्री' दोनों नाम एक ही नाटक मंडली के थे अथवा ये दोनों पृथक् पृथक् मंडलियाँ थी ?

१६ फरवरी १८५३ के बाम्बे टाइम्स में जो विज्ञापन है उसके अनुसार भावे-मंडली को 'द हिन्दू थियेटर' कहा गया है । यह संशयनी भावे के नाटकों के लिए भी प्रयुक्त कहा जा सकता है । ८ मार्च सन् १८५३ के विज्ञापन में उसे 'द हिन्दू ड्रेमेटिक कोर, रोमैटमी अराइव्ड काम द डेक्कन' कहा गया है । पुनः ११ मार्च १८५३ के अंक में उसे 'द हिन्दू ड्रेमेटिक कोर, रोमैटमी अराइव्ड काम सामग्री' बताया गया है । दोष विज्ञापियों में उसे केवल 'हिन्दू ड्रेमेटिक कोर' ही कहा गया है ।

इन सब विज्ञापियों में यही निष्कर्ष निकलता है कि 'हिन्दू ड्रेमेटिक कोर' और 'सामग्री का हिन्दू ड्रेमेटिक कोर' दोनों नाम 'भावे-नाटक मंडली' के ही हैं तथा बम्बई आकर मंडली का यह नामकरण इंग-लिज् कर दिया गया था कि बम्बई में और भी नाटक मंडलियाँ होनी जो आइसलैंड नाम से नाट्याभिनय करती होंगी । कम से कम अमरेडा के नाट्याभिनय में भिन्न करने के लिए—जो 'भावे थियेटर' में हुआ करने थे—जो यह नाम उचित हो प्रतीत होता है । अमरेडा

१. उरी ।

२. टाइम्स, २२ फरवरी सन् १८५३, पृ० ३५८-५९, बाम्बे ४ और १

दर्शक-मंडली को सूचित करने के लिए भी उनकी नाट्य-मंडली से भिन्न 'हिन्दू ड्रेमेटिक कोर' की स्थापना मानी जा सकती है ।

भावे नाटक मंडली का नाम 'सांगलीकर हिन्दू नाटककार' पड़ गया था । इसका प्रमाण 'ज्ञानप्रकाश' पत्र का २१-१-१८५६ का अंक भी है जिसमें मंडली का नाम 'सांगलीकर हिन्दू नाटककार' लिखा है ।<sup>१</sup> १५वीं मई सन् १८६२ के 'ज्ञानप्रकाश' में इस मंडली को 'कदीमी सांगलीकर नाटककार' कहा गया है जिससे प्रतीत होता है कि 'सांगलीकर नाटककार' के नाम से कोई नई मंडली और खड़ी हो गई थी ।

साराश यह है कि सन् १८४६ के लगभग बम्बई में भारतीय भाषा के नाटक का आरम्भ हो चुका था और सन् १८५३ तक उसका अच्छा खासा विवरण हमें पत्रों से पता चल जाता है । परन्तु नाटक संभवतः मराठी भाषा के थे ।

## हिन्दी नाटक :

अब प्रश्न यह है कि हिन्दी का नाटक बम्बई में कब अभिनीत हुआ ?

२४ नवम्बर सन् १८५३ के 'टेलिग्राफ एण्ड कोरियर' में एक विज्ञापन छपा है जिसका आशय यह है "बम्बई की भारतीय एवं योरोपीय जनमंडली को बड़े आदरपूर्वक सूचित किया जाता है कि २६ सारील शनिवार को हिन्दू ड्रेमेटिक कोर अपना अभिनय ग्राटरोड थियेटर में करेगी । उस समय हिन्दुस्तानी भाषा में 'राजा गोपीचन्द और जलंधर'<sup>२</sup> नाम का अत्यन्त रुचिकर नाटक दिखाया जायगा ।"

लगभग एक वर्ष बाद ३ जनवरी सन् १८५४ में भी 'बाम्बे टाइम्स' में एक विज्ञापन निकला जिसमें कहा गया है कि 'राजा गोपीचन्द और जलंधर' नाटक के दोनो भाग दिखाये जायेंगे । दर्शक मंडली को अधिक से अधिक संख्या में आकर्षित करने के लिए टिकट की दरों में कमी कर दी गई है । तत्पश्चात् सन् १८५४ को उक्त पत्र में ही नाटक का साराश और ९ जनवरी १८५४ के अंक में नाटक पर एक टिप्पणी भी प्रकाशित हुई ।

## नाटक के रचयिता :

'राजा गोपीचन्द और जलंधर' नाटक के रचयिता कौन थे ? विष्णुदास भावे ने अपनी पुस्तक 'नाट्यकाव्याख्यान' की भूमिका में

१. बनहट्टी, पृ० १०८-१०९ तथा २१२ ।

२. देखिये अनुसूची ।

लिखा है—“मो एक नवीनच नाटक बसवून तेथे प्रयोग केला।” यह नवीन नाटक ‘गोपीचन्द’ ही था और हिन्दुस्तानी में लिखा गया था। इसके सम्बन्ध में बिष्णुदास भावे के जीवनचरित के लेखक वासुदेव गणेश भावे का उद्धरण प्रो० बनहट्टी ने दिया है—

“ज्या दिवशी नाटक ग्हावयाचे त्याच्या आदले दिवसापासून तिकिटें एकंदर १८०० रुपयांचो खपली। खेलास सहरातील शेठ-सावकार सरकारी नोकर, युरोपियन, पारसी वगैरे बहुतेक बड़ी मंडली आली होती। ते दिवशी नाटकात गणपति, सरस्वति याचें आवाहन ‘अधर’ दाखविलें गेलें! व जालंधरच्या डोक्यावरची अधर भोली, मैनावती व जालंधरचा महाल, वगैरे तीन उत्तम दाखविले, यामुळे खेळ मंडलीस फार पसत पडला।”<sup>१</sup>

उपरोक्त दोनों उद्धरणों से ‘राजा गोपीचंद और जालंधर’ के लेखक बिष्णुदास भावे ही थे तथा नाट्यकाव्य संग्रह में मुद्रित ‘गोपीचंदाख्यान’ एवं ग्रांटरोड थियेटर में अभिनीत ‘राजा गोपीचंद और जालंधर’ एक ही नाटक हैं इसमें संदेह करने का कोई स्थान नहीं रहता। डा० नामी ने राजा गोपीचंद और जालंधर को डा० माऊदाजी लाड द्वारा रचित माना है जो सही नहीं है।<sup>२</sup> उन्होंने अपने निष्कर्ष के लिए कोई प्रमाण भी नहीं दिया। डा० लाड भावे तो ग्रांट रोड थियेटर में अभिनय दिखाने की प्रेरणा देने वालों में से थे।

निष्कर्ष यह निकलता है कि यदि सन् १८४६ में खेतवाड़ी थियेटर में अभिनीत होने वाले संस्कृत से अनूदित नाटक हिन्दुस्तानी में नहीं थे तो हिन्दी का सर्वप्रथम बम्बई में अभिनीत होने वाला नाटक भावेकृत ‘गोपीचंद और जलंधर’ था जिसका अभिनय सन् १८५३ में प्रथम बार ग्रांट रोड थियेटर में किया गया।

### राजा गोपीचंद और जलंधर नाटक की विशेषताएँ :

परिशिष्ट में प्रस्तुत ‘गोपीचंदाख्यान’ से प्रकट होता है कि भावे ने मूल नाम ‘गोपीचंदाख्यान’ ही रखा था परन्तु विज्ञापन के लिए उसे ‘राजा गोपीचंद और जलंधर’ कर दिया गया था। यह संगीतबद्ध नाटक लोकधर्मी नाट्यपरम्परा की शैली में लिखा गया है। अतएव इसमें गद्य का अभाव है। ऐसे नाटकों के अभिनय के समय यह शैली थी कि गद्य अथ

१. बनहट्टी : ‘मराठी रंगभूमिचा इतिहास’, पृ० १०४-५।

२. डा० नामी : ‘जुद्ध थियेटर’, खण्ड १, पृ० १९२।



अग्निनेता यदाकदा और यथासमय स्वयं जोड़ दिया करते थे । उनका यह कृत्य उनकी प्रत्युत्प्रेमति का घेतक होता था और कथावस्तु के शिनिप्र सूत्रों को एकत्रित कर उन्हें सामूहिक रूप देने में सहायक होता था । कभी-कभी दर्शक मंडली में से भी कोई व्यक्ति चुटकला छोड़ देता था और अग्निनेता तत्काल उत्तर देकर उसकी तुष्टि कर देता था ।

प्रस्तुत नाटक में प्रथम दो पवित्रा मंगलाचरण की है । परन्तु यह मंगलाचरण अन्य नाटकों की तरह नान्दी रूप में ही व्यवहृत हुआ है । लेखक अभिनय के समय चाहें उसे किसी रूप में वेश देता हो परन्तु पाट्य की दृष्टि से यह सूक्ष्म ही है । इन मंगलाचरण के पश्चात् एकदम कथा का सक्षिप्त परिषय दर्शकों को दिया जाना है । यह परिषय तीसरी पक्ति से आरम्भ होता है और १८ पक्ति तक चलता है । उसके बाद अपनी सोलह गहेन्द्रियों के माध मनावती प्रवेश करती है और जलधर जोगी के घर की ओर बढ़कर यहाँ पहुँचती है तथा उनके चरण स्पर्श कर अपना अभिप्राय उनसे कहती है । दोनों को परस्परवार्ता के पश्चात् 'साम्या' द्वारा नाटक निर्देशक दर्शक मंडली को पुनः कथा की गति की ओर ले चलता है । ममस्त नाटक में यही क्रम है । अर्थात् कहीं परस्पर सवाद है और बीच-बीच में कथावस्तु को शृंखला जोड़ने के लिए 'साम्या' है ।

कथानक के विषय में कोई नवीनता नहीं है । लोकप्रिय राजा गोपीचन्द के जोग लेने और अपनी नश्वर काया को योग द्वारा शुद्ध कर उनकी रक्षा करने की कथा ही नाटक रूप में वर्णित है । प्रधान पात्र मनावती, गोपीचन्द और जलधरनाथ जी हैं ।

### रचना के लेखक :

मूल रूप से विष्णुदास भावे हैं, यद्यपि उनका नाम केवल अंतिम पद में ही आया है । परन्तु उन्होंने इसके सम्बन्ध में लिखा है कि "या जाह्यानाची काही कविता पूर्वाच्या कवीची घेतली आहे व काही मोकेलेली आहे ।" अर्थात् इसमें कुछ कविताएँ पहले के कवियों की है और कुछ मेरी हैं । पहले के कवियों में विश्वंमरनाथ, गुरुनाथ और कवीर के कुछ पद हैं । सभी पद गेय हैं और राग-रागिणियों में लिखे गये हैं ।

नाटक की भाषा हिन्दुस्तानी है । यह वह भाषा है जो उस समय दक्षिण भाग में प्रचलित थी । इसमें साहित्यिक पुट कुछ भी नहीं

है। इस दृष्टि से भी इस नाटक की अपनी विशेषता है और यह इसका प्रमाण है कि राष्ट्रभाषा के रूप में हिन्दी कितनी दूर तक फैली थी और उस समय उसका क्या रूप था। वर्तमान व्याकरण की दृष्टि से इस भाषा में अनेक त्रुटियाँ हैं परन्तु उन पर ध्यान नहीं देना चाहिये। आखिर यह भाषा बोल-चाल में एक सौ वर्ष से भी अधिक पुरानी हो गई क्योंकि इस नाटक के अभिनय की सूची 'बम्बई कोरियर' पत्र में सन् १८५३ में पहली बार निकली थी।

### गोपीचंद का अभिनय :

विष्णुदास भावे जब बम्बई में पहली बार आए तो उन्हें अपनी लोक-परम्परा वाली अभिनय शैली का अभ्यास था जो उन्होंने कन्नड के 'यक्ष-गान' देखकर अपनाई थी और जिसका उन्हें तथा उनके अभिनेताओं को अभ्यास था। १८ फरवरी सन् १८५३ को आत्माराम केशो मंडारी की संरक्षता में श्री मूलेधर के मन्दिर में तथा १४ फरवरी सन् १८५३ को विश्वनाथ आत्माराम शिपी की बगीची में जहाँ उनकी 'सागलीकर नाटक-कार मंडली' के प्रदर्शन हुए थे वे दोनों उनकी अभ्यस्त-परम्परा के ही अन्तर्गत थे।

परन्तु गोपीचन्द नाटक का अभिनय उन दिनों हुआ जब भावे ग्राटरोड थियेटर के नाटकों का प्रदर्शन देख चुके थे तथा उनकी योरोपीय परंपरा से परिचित हो चुके थे। निश्चय ही इन प्रदर्शनों से उन पर यह प्रभाव पड़ा था कि वह भी उस थियेटर में, तथा दृश्य-चित्रों आदिकी परम्परा में अपने नाटक दिखा सकते तो कैसा अच्छा होता। अपनी इस इच्छा को उन्होंने व्यक्त भी किया है। परन्तु नाट्यशाला का दैनिक भाड़ा उनकी इच्छा-पूर्ति में बाधक प्रतीत होता था। अपनी पुस्तक 'काव्य-नाटकाख्यान' की भूमिका में उन्होंने नाट्यशाला की एक रात का भाड़ा पाँच सौ रुपया बताया है। वास्तव में वह लगभग पचास रुपये था। अंकों में एक शून्य मुद्रकों के कारण लग गया प्रतीत होता है। इसका प्रमाण यही है कि समाचारपत्रों में गोपीचन्द के अभिनय का जो विज्ञापन छपा वह ग्राटरोड थियेटर में ही उसका अभिनय किया जायगा—इस आशय का था। यह कल्पना की जा सकती है कि ग्राटरोड थियेटर के रंगमंच के अनुकूल बनाने में मूल पाठ्य-रूप में अवश्य ही कुछ परिवर्तन किया गया होगा। पदों का उचित प्रयोग करने के लिए

रूपा-यस्तु को दूसरों और अरों में विनाशित कर उसे आधुनिक नाटक के अनुरूप माने के लिए अत्यधिक प्रयास हुआ होगा। ऐसी अवस्था में अनिनय वाली प्रति प्रकाशित प्रति से निम्न होगी। फिर यह नाटक एक बार नहीं, एक वर्ष बाद भी खेला गया था। उस समय यह दो भागों में विभक्त था। अतएव यह हिन्दी का सीनाम्य ही मानना चाहिए कि उसके आदि-नाटकों में से गोपीचंद नाटक को नितान्त आधुनिक रंगमंच का आश्रय प्राप्त हुआ।

### तत्कालीन दर्शक मंडली :

बम्बई थियेटर की जो दर्शक-मंडली अंगरेजी नाटकों में रचि रखनेवाली थी उनके विषय में यहाँ इतना कहना ही पर्याप्त है कि उसमें मले और मंग्रान्त अंगरेज भी थे और जहाजरांनी तथा क्रौज के ऐसे नौजवान भी थे जो कभी-कभी शोर-मुल में दूसरों को कुछ मुनने नहीं देते थे। परन्तु हिन्दू नाटकों की दर्शक मंडली अधिकांश में जमीन पर बिछे हुए बागीनों पर बैठे रहकर नाटक देखा करती थी। उनके सामने कोई ऊँचा उठा हुआ मंच नहीं हुआ करता था। उनके खेलों के टिकट अपेक्षाकृत कम पैसों में आते थे। अतएव दर्शकों की संख्या पर्याप्त होती थी। उनमें पुरुष, स्त्री और बच्चे सभी होते थे। अतएव शोर-मुल होता स्वभाविक था। फिर भी उनके वर्तक में कोई बदलीलता या उग्रता नहीं थी। हिन्दू नाटकों की कथा पौराणिक होने के कारण उसके देखने में दर्शकों का मनोभाव नवितपूर्ण हुआ करता था। इसलिए उन पर स्वाभाविक सयम रहता था।

पात्रों की वेशभूषा पर भी विशेष ध्यान नहीं दिया जाता था। यद्यपि 'हिन्दू ड्रामेटिक कोर' का कोई विस्तृत विवरण प्राप्त नहीं है परन्तु अनुमान यही होता है कि पुरुष और स्त्री पात्रों की पोशाकें जमी उपलब्ध होती थी वैसे ही प्रयोग में ले आई जाती थी। उनकी ऐतिहासिकता पर कोई विचार नहीं होता था।

### निष्कर्ष :

उपरोक्त विवरण से स्पष्ट है कि हिन्दी का बम्बई में खेला जाने वाला सर्वप्रथम ज्ञात नाटक मावे-कृत 'गोपीचन्द' अथवा 'गोपीचंद और जालंधर' है।

मराठेन्दु का यह कथन कि हिन्दी का सर्वप्रथम अमिनीत नाटक 'ज्ञानकी मंगल' था जो सन् १८६८ में बनारस थियेटर में खेला गया, सत्य नहीं है।

मराहठी मंडलियों द्वारा खेले गये एक अन्य नाटक का उल्लेख भी मिलता है। उसका नाम भी 'गोपीचंद' ही है और लेखक है अन्नाजी गोविंद इनामदार।

प्रसिद्ध मराहठी नाटक मंडली 'इचलकरंजीकर' को जो प्रशस्तिपत्रों समय समय पर नाट्यकला विषयक ख्याति के कारण मिली उनमें से एक प्रशस्ति प्रॉ० बनहट्टी ने अपनी पुस्तक के परिशिष्ट १० में दी है।<sup>१</sup> इन प्रशस्तियों में एक नाम अन्नाजी गोविंद इनामदार का भी है। अन्नाजी के विषय में इस उल्लेख से केवल इतना ही निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उन्हें नाटक में रुचि थी। वह नाट्य कला के पारखी थे और उसको प्रोत्साहन देने में पीछे नहीं हटते थे।

इन्हीं इनामदार ने 'गोपीचंद' नाटक की रचना की है। रचनाकाल का तो पता चलता नहीं, परन्तु यह निश्चय है कि नाटक के तीन संस्करण हुए थे। सर्वप्रथम संस्करण सोलापुर में सन् १८६९ में छपा था। इस संस्करण की एक प्रति 'इण्डिया आफिस लायब्रेरी, लन्दन' में सुरक्षित है।<sup>२</sup> दूसरा संस्करण बम्बई में भाऊ गोविंद द्वारा सन् १८७७ में मुद्रित हुआ और तीसरा संस्करण २२ फरवरी सन् १८८७ में 'ज्ञान-चक्षु' छापेखाने बुधवार पेंठ, पूना से निकला था। एक पुस्तक के तीन तीन संस्करण हो जाना हिन्दी में आश्चर्य की ही बात है। यह तथ्य इस बात का द्योतक है कि नाटक कितना लोकप्रिय था। तीसरे संस्करण की प्रस्तावना से यह भी प्रतीत होता है कि नाटक के प्रत्येक संस्करण में कुछ न कुछ सुधार किया गया है। लेखक को जहाँ सम्बन्ध सूत्र टूटता दिखाई दिया है वहाँ उसने उसे जोड़ने का बड़ा परिश्रम किया है।

### कथा-वस्तु :

लेखक ने नाटक के आरम्भ में जो 'इस नाटक की हकीकत' दी है उससे नाटक की कथा पर पूरा प्रकाश पड़ता है। अतएव उसे मूलरूप में दे दिया गया है जिससे फिर से उसे लिखने की आवश्यकता नहीं।

१. म० रं० इ०, पृ० ४१७-४२०।

२. कृष्णाचार्य, 'हिन्दी के आदि मुद्रित ग्रंथ', पृ० ५।

## अभिनय :

इस नाटक का अभिनय किस नाटक मंडली ने किया, कहाँ किया और कब किया आदि प्रश्नों के उत्तर कहीं भी उपलब्ध नहीं होते। परन्तु अभिनय न किया गया हो यह समझ में नहीं आता।

नाटक के अभिनय के विषय में जो कुछ लेखक ने अपने पहले ही 'परवेश' में कह दिया है; वह उसकी शैली पर पर्याप्त प्रकाश डालता है।

शैली वही है जो नाट्य जगत् में प्रसिद्ध है। सूत्रधार, नटी, पारिपाश्वंक, विदूषक सभी पात्र प्रस्तावना में हैं। विदूषक की भूमिका स्वयं नट संभालता है। यह विदूषक महाराज मराहटी नाटक की विशेषता है। उसका कार्य केवल हास्य की उत्पत्ति मात्र नहीं है। वह कथानक को आगे बढ़ाने का कार्य भी करता है।

इस नाटक की शैली पर ध्यान जाने की बात एक ओर भी है। यह लोकधर्मी परम्परा और आधुनिक नाट्यधर्मी परम्परा का मेल है। लोकधर्मी नाटक में यदि पद्य की प्रधानता है तो इसमें गद्य की। यह पहले कहा जा चुका है कि पद्यबद्ध नाटको में यथास्थान गद्य का समन्वय पात्रों द्वारा स्वयं हो जाता था। यह गद्य नाटक का अंश होते हुए भी गौण अंश रहता था और मूल पाठ में उसे देने की आवश्यकता नहीं समझी जाती थी। परन्तु इनामदार ने पाठ में गद्य का समावेश कर उसे नितान्त आधुनिक बना दिया है।

मावे-कृत गोपीचन्द और इनामदार कृत गोपीचन्द के तुलनात्मक अध्ययन से प्रकट होता है कि लोकधर्मी परम्परा किस प्रकार नाट्यधर्मी परम्परा में विकसित हो रही थी। इस दृष्टि से इनामदार का नाटक बहुत ही महत्वपूर्ण है।

बलवतराव मास्कर मराहटे एक ऐसे व्यक्ति थे जिनका नाम केवल महाराष्ट्र में ही नहीं बल्कि समस्त भारत व्यापी हो गया था। उन्होंने अपना जीवन 'सागलीकर नाटककार मंडली' में स्वी-मार्ट करने से आरम्भ किया था परन्तु बाद में महादेव भट्ट के सहयोग से 'नूतन सागलीकर नाटक मंडली' स्थापित कर ली। यह स्थापना लगभग सन् १८६७ में हुई थी। हिन्दी के लिए बलवतराव मराहटे का योगदान उनके हिंदी नाटक है। इनकी संख्या ३२ है और उनके नाम हैं—

१. सुमद्रा परिणय, २. वाणासुर चरित्र, ३. विक्रम चरित्र, ४. रुक्मागद

चरित्र, ५. गोंपीचंद आस्थान, ६. प्रमिला स्वयंवर, ७. शारंगधर, ८. प्रह्लाद, ९. पार्वती परिणय, १०. क्षिपाल चरित्र, ११. धीनिवास कल्याण, १२. शाकुंतल, १३. चन्द्रकान्त, १४. घुवचरित्र, १५. घुवचरित्र (२रा), १६. हरिश्चन्द्र, १७. रामसट्टाभिषेक, १८. पारिजातक, १९. अलाउद्दीन, २०. शशि-रेखा परिणय, २१. शिवाजी, २२. प्रेमबंवन, २३. पारिजातक कीस्तुम, २४. रामजन्म, २५. द्रौपदी-वस्त्रहरण, २६. गालवचरित्र, २७. उषा परिणय, २८. जयन्त जयपाल, २९. इला, ३०. मीमदेव, ३१. वसन्तमाधव, ३२. कीचक-वध ।

प्रो० वनहट्टी का मत है कि इन नाटकों में से कुछ पौराणिक पद्धति की आकृष्टान शैली में थे, कुछ संवादपूर्ण थे और कुछ किलोस्कर कम्पनी के संगीत नाटकों के अनुरूप थे । यद्यपि इनकी पाङ्गुलिपि उपलब्ध नहीं फिर भी यह उद्देशनीय नहीं है ।<sup>१</sup>

उपरोक्त विवरण के देने का प्रमुख अभिप्राय यह है कि भारतेन्दु ने 'जानकी मंगल' नाटक को जो सन् १८६८ ई० में बनारस थियेटर में अभिनीत माना है, उसके पहिले ही हिन्दी नाटक आधुनिक रगमच पर आ चुके थे और लोक-प्रिय भी हुए थे । अतएव यदि पूर्ण जानकारी के अभाव में सन् १८४६ में 'खेतवाड़ी' में होने वाले नाटकों को हिन्दी नाटक न भी माना जाय तो कम से कम सन् १८५३ और १८५४ में अभिनीत 'राजा गोपीचन्द और जलन्धर' तथा सन् १८६७ के लगभग लिखित एवं अभिनीत बलवतराव मराहटे के हिन्दी नाटकों को एवं इनामदार के 'गोपीचन्द' नाटक को 'जानकी मंगल' के अग्रज मान लेना चाहिए और वही ने हिन्दी रगमच तथा रगमचीय नाटकों का इतिहास आरम्भ कर देना चाहिए । तर्कसम्मत तथ्य तो यह है कि बम्बई नगर के अतिरिक्त अभिनीत नाटकों में नवाब साजिद अली साह का लिखा 'राधा-कन्हैया' का किस्सा सर्वप्रथम अभिनीत हिन्दी नाटक है ।

### जानकी मंगल

इसके रचयिता पं० शीतलाग्रमाद त्रिपाठी थे बहू हिन्दी-संस्कृत के विद्वान् थे । इस नाटक का अभिनय सन् १८६८ में हुआ ।

### कथावस्तु :

'जानकी मंगल' की कथावस्तु बड़ी सरल और सौधी-सी है । प्रसंग पुण्य-यात्रिका में राम-सीता मिलन है ।

नाटक की रचना प्रचलित मस्कृत के नाटकों के अनुकूल है। आरम्भ नान्दी पाठ से होता है और तदनन्तर सूत्रधार तथा नटी परस्पर के वार्तालाप में दर्शकों को नाटक की प्राचीन मर्यादा का रोना रोते हुए तत्कालीन बनारस नरेश महाराज श्री ईश्वरीनारायण सिंह जी की प्रशंसा करते हैं। नाटक कौन-सा दिताया जाय इस पर परस्पर मतभेद होने पर सूत्रधार और नटी 'जानकी मंगल' खेलने पर एकमत हो जाते हैं।

## शिल्प-विधान :

नाटक में तीन अंक हैं। प्रथम अंक का आरम्भ मिथिला में आए हुए दशरथ-कुमारों के दर्शन की लालसा से होता है। राम और लक्ष्मण राजा जनक की वाटिका में पुष्प-चयन के लिए जाते हैं और लक्ष्मण से दीघता करने के लिए कहते हैं 'क्योंकि राम ने सुना है कि इस समय जनकराजकिशोरी इस आग में गिरिजा पूजने आवेंगी।' वे दोनों मालियों से पुष्प-चयन की सहमति लेते ही हैं कि सीता का प्रवेग होना है और वह जगज्जननी की स्तुति में संलग्न हो जाती है। इस स्तुति का आगम्य बड़ी है जो तुलसी के 'रामचरित-मानस' में वर्णित है। शब्द लेखक के हैं तुलसी के नहीं। पूजा के पश्चात् प्रेमसखी आकर राम के मोन्दर्य का वर्णन तुलसी के 'स्वामि गोरकिमि कहाँ बखानो' के साथ तो करती ही है परन्तु लेखक ने अपनी कविता द्वारा उस वर्णन को और अधिक चमका दिया है। उसका कहना

"चलत सोहाय मोर जियरा डराय,

हाय ! गडि जनि जाय पाय पाँखुरी समन की"

स्त्रियोचित कोमलता को साकार कर देता है। चतुर सखी का वर्णन रीतिकालीन कविता की याद दिला देता है। गिरिजा की पुनः पूजा और वरदान-प्राप्ति पर अंक समाप्त होता है।

त्रिपाठी जी ने दो बार सीता जी से गिरिजा की पूजा कराई है। एक बार एकदम वाटिका में प्रवेश करते ही और दूसरी बार लता की ओट से राम का दर्शन करने के पश्चात्। प्रथम पूजा में स्तुति के शब्द लेखक के हैं और दूसरी में तुलसीदास जी के। इन दोनों को देखते हुए यह निष्कर्ष निकलता है कि पहली पूजा सामान्य रूप से देवी की नित्य प्रति वाली पूजा है और दूसरी पूजा अपने स्वार्थ के हित में की गई है। एक बार गिरिजा-मंदिर से निपट कर सीता पुनः राम को देखने के पश्चात् मंदिर में आई है। यह स्थिति कुछ समझ में नहीं आती। यदि त्रिपाठी जी मौलिक रहना चाहते थे

तो दूसरा प्रवेश न कराते और यदि उन्हें केवल तुलसी का अनुगमन करना था तो अपनी कल्पना को संयम के साथ अपने मस्तिष्क में स्थान देते। यह खिचड़ी बड़ी अद्भुत और असंगत मालूम होती है। ऐसा प्रतीत होता है कि काशीवासी ब्राह्मण एक ही तीर से दो चिड़ियाँ मारना चाहता है। तुलसी के कथानक की रक्षा और अपने विचार की अभिव्यक्ति। परन्तु इस प्रयास के कारण नाटकीय प्रभाव की गरिमा का ह्रास हो गया।

दूसरा अंक धनुष-मंग से संबंधित है। बदीजन स्वयंवर में आये हुए राजाओं का पृथक् पृथक् परिचय देते हैं। दसो राजाओं के प्रवेश एवं परिचय के अनन्तर रावण के प्रवेश से सब खल-भल पड़ जाती है। धनुष देखकर रावण आसन ग्रहण करते हैं और बाणासुर वहाँ आ पहुँचते हैं। राम-लक्ष्मण और विश्वामित्र का प्रवेश इसके पश्चात् होता है। उनके प्रवेश के बाद ही राजा जनक स्वयंवर के मूल कारण का परिचय देते हैं। राजा लोग धनुष उठाने तक में सफल नहीं हो पाते। अंत में रामचंद्रजी द्वारा धनुर्भंग और सीता द्वारा जयमाल डालने पर दूसरा अंक समाप्त होता है।

प्रथम अंक की तरह इसमें भी त्रिपाठी जी ने तुलसी के शब्दों का प्रयोग किया है। भाव तो बाबा जी के है ही। लेखक की मौलिकता उसके गद्य की भाषा है, जो तत्कालीन गद्य के स्वरूप की ओर इंगित करती है।

तीसरा अंक परशुराम और लक्ष्मण के परस्पर सवाद का अंक है। परशुराम द्वारा रामावतार का ज्ञान हो जाने पर इसकी समाप्ति होती है।

त्रिपाठी जी ने जिस प्रकार बाणासुर और रावण का प्रस्थान दिखाया है वह बड़ा हास्यास्पद है। चरित्र की कोई अभिव्यक्ति अथवा विकास उसमें नहीं है।

तुलसीदास जी ने भी दोनों का राजममा में धनुष-मंग के लिए आने का वर्णन किया परन्तु वापिस जाने का कारण भी बता दिया है। यह कारण चाहे किसी को मान्य हो या नहीं परन्तु त्रिपाठी जी ने तो दोनों को बिना कुछ कहे-सुने प्रस्थान करा दिया। नाटकीय न्याय मूल्यता है ऐसा क्यों? नाटककार की अकृशालता मात्र ही इस प्रश्न का उत्तर है।\*

\*. काशी नागरी प्रचारिणी सभा ने इस नाटक का प्रकाशन कर दिया है।



## हिन्दी के सर्वप्रथम मंचित नाटक का कुछ अंश

### गोपीचंदाख्यान

धलख निरंजन जनन वसतु है चरन कमल मन ध्याये जू ॥१॥  
 अविचल निश्चल अगम अगोचर मैं पुजु<sup>१</sup> प्रानम पावजू ॥२॥  
 उत्तरखण्ड के त्रिलोक चद राजा गौड़ बंगाल वाकों देस जू ॥३॥  
 रानी मैनावती चदवदनि बाला नही गुरू उपदेस जू ॥४॥  
 बेटा गोपीचंद घिर-घिर<sup>२</sup> नागर भदन भूरत महाराज जू ॥५॥  
 बारासों रानिया सोलासो खानियां सब सखि है सुखमान जू ॥६॥  
 नाथ जालंदर रहन गलिनमों जोग जुगत सजोग जू ॥७॥  
 काया न छाया नहि मुलमाया जुगत जति मे भोग जू ॥८॥  
 गले बनि कया बभुत बिराजे जोगि अलख जगावे दिन रात जू ॥९॥  
 खलक सो भ्यारा जोगि पलख न लामे नयना किगरि से करे कुछ

बात जू ॥१०॥

कुवरि<sup>३</sup> कमंडलु निल<sup>४</sup> मृगछाला बेनुवजावे नाना बात जू ॥११॥  
 जगहि जगोटा<sup>५</sup> नितक छोटा बाला भसम चढावे दिन रात जू ॥१२॥  
 सिद्ध समाधि सकल गुन गावत वेद वचन पढे पात जू ॥१३॥  
 रहत उदासिन वास गलिन मो कोई नही थाकों साथ जू ॥१४॥  
 जगल मे मो लाये लकरिया माये न परे कुछ भार<sup>६</sup> जू ॥१५॥  
 देखे मैनावति अपने मेहेल<sup>७</sup> पर माये लकरि निराधार जू ॥१६॥  
 मन मे मैनावति यकित वचन कहे जोगि नही जगदीम जू ॥१७॥  
 करु गुरुनाथ अनाथ कि नायक लेउं निगम उपदेस जू ॥१८॥

### श्लोक भुजंग प्रयात्

चली माय मैनावती साथ सोला।

सहेली लिये सिद्ध जोगी सन्नीला।

या आख्यानकी कांही कविता पूर्वोक्त्या कर्वाजी घेतली आहे व कांही मो केलेली आहे।

१. पूजुं २. घोर-घोर ३. ? ४. ? ५. लंगोटी ६. बोस ७. महल।

मडीमो जहो, देख के साधजी कू।  
घरे पाव बोली दिनानाथ<sup>१</sup> जो कू॥१॥

**पद : राग झिझटी, ताल दीपचंदी ..**

किजो<sup>२</sup> जो नाथ दया महाराज विहारी॥घु०॥  
करहो सनाथ अनाथ के नाथजी अभिगत चूक परी॥१॥  
त्यजहो किलाफ<sup>३</sup> गुन्हा करो माफ तन बिच मूल परी॥२॥  
दूटे भवपास छुटे जन आस मै दास उदास खरी॥३॥  
दास विस्वभरनाथ<sup>४</sup> कृपा कर जग मग जोत जरी॥४॥

**सावया**

तूं तो गोपीचंद की मैया मनावति हूं तो कलदर जोगि जू॥१॥  
रहत गलिन मों लावत लकरिया जोग नही भवरोमी जू॥२॥  
जोग न जानु कछु मय न जानु जानु नही उपदेस जू॥३॥  
जानु नही लय लछन मुद्रा वाला फिल सब देस जू॥४॥  
नदि<sup>५</sup> रत्न बीरल बसवि हमारी मैया रहत उदासिन बास जू॥५॥  
मूत मसान स्मसान बासि मैया ओढ विछावे सब घास जू॥६॥

**श्लोक पंचधामर**

दयालया दयानिधे करी दया दयाधना।  
त्वरे कृपा कलन सोडवी कृतातयातना॥  
प्रताप पापहारका प्रभू पतीत<sup>६</sup> पावना॥  
सदा उदास दास की दखि दुख हारणा॥१॥

**श्लोक भुजंग प्रघात**

दीनानाथ बोले महीपाल भाई। नही मे किसे मय माला सुनाई।  
नही सार ससार की सूत पाई। नही जोग संजोग बानी बताई॥१॥  
गले बीचमों गक गाफिल मुन्यारा<sup>७</sup>। न छाया कछू गर्द गलता न सारा।  
किला कब्ज<sup>८</sup> म्याने किलेदार मारा। बजाया नही बब बादल नगाटा॥२॥  
नही काज कर्तुद<sup>९</sup> कया सवारी। मगन्यस्त मुद्रा नही सूत सारी॥  
नही मंत्र मौजूद बै बात न्यारी। नियतीत का बीज बातालकारी॥३॥

१. दीनानाथ

२. कीजो

३. ?

४. लेखक का नाम

५. नदी

६. पतित

दुना दुख दर्या व दवारि जागा । नहीं जोग ना जुक्तिना रोग लागा ।  
दरोगा नही दर्द का दूर भागा । कलदीर कामीनि का प्रान धागा ॥४॥

### सावया

इतने वचन पर मैया मैनावती चरण कमल घरे ध्याय जू ॥धु०॥  
करा हो दयानिधि कुमति उबारन करो कृपा अब नाय जू ॥१॥  
तब कक्षनाकर गिस पर घरे कर निज मनमत्र सुनावे जू ।  
सुख जप माला देइ जो उन्मनी तबहि मई सुख दासि जू ॥२॥  
जनन मरन दुख दरद न आवे वाला भव जल पार तरावे जू ।  
घट मट निकट निगमागम बोलत सुन्य सकल सुख पावे जू ॥३॥  
कोरा जो कागद छर है अछर विन निरमल मत्र मढावे जू ।  
विन पानी दरिया भवरा जहा अविचल नाव चलावे जू ॥४॥  
उन्मनि के सग सून्य भुवन बिच अभिगत चित जु डावे जू ।  
निपट त्रिपुटि पट उन्मन मारग झटपट वद छुड़ावे जू ॥५॥  
उलट कमल घट अलख जगाया जोगी अगमग जोति जगावे जू ॥  
जागत जग में जोग जुगत जोगि जुग जुग जोति समाई जू ॥६॥  
निस दिन पल पल नील कमल बिच सोहं निरामय भाव जू ।  
आध ऊर्ध्व की माला जो धरि वाला जपत जालधर नाथ जू ॥७॥  
सहज समाधि उपाधि मूलि मन मगन मनोरथ जोग जू ।  
गुरुपद पंकज प्रानकला तहा लय लगी भव भागा जू ॥८॥  
अजय अजय की जायै जपमाला कलख सब सुख पावे जू ।  
भसम मई जब दस्त भूवन बिच मस्त मनोरथ होवे जू ॥९॥  
जागे कहा कछु रोग न आवे वाला रोग तहो नहि भोग जू ।  
गुरुनाथ उपदेस सून कर लग गइ रानि समाधि जू ॥१०॥

### पद : राग काफो, ताल : धुमाली

चाहवा खूब बनी खूब बनी जोत लगी उन्मनी है ॥धु०॥  
आँखों में निच अलवा देखे क्या समाधी चोँता ॥१॥  
आत सखये फुलझडी नैनोबिच क्या उचला पड़्या ॥२॥  
गुरुनाथ का देना जनादन का बडा खजीना ॥३॥



## परिशिष्ट ३

पारसी रंगमंच पर अभिनीत नाटकों के कुछ दृश्य



૧

ફરેદૂન

• કંલસહ કાવા

જ : અગ્રેલ, ૧૮૭૪

—ગામડું દૂર દેલાય  
આગલ કઢૂનરજાના વાંધેલા છે, એકનાં  
છે । કોઈ વાર કવતરો ફડફડે છે અને  
છે અને ગાય છે, બીજાઓનામ પરમાણે

મરી

ગયો રે"—૨ રાહાતી)

નકવો મારો કંગુરે કવજ કેવો રે (૨ વાર)

)...તેનું કુટે કેવું હૈયા ?

સેનું દમીયા ?

કનકવો મારો કંગુરે કવજ કેવો રે (૨ વાર)

છે) શું મારામારી રે ?

) થઈ હેને ઓવારી રે ?

છે) ના તમે પછાડો જીવ ।

છે) કટારી, દીટી મારી ?

છે) ફુકે ફાટેલો મારી ।

મ રાણી મોહડાંને મચક દેવો રે ।

કનકવો મારો કંગુરે કવજ કેવો રે (૨ વાર)

છે) કોણ તુંબો બીંહરે ?

છે) દમ કોને દીણરે ?

તો તમ ।





## ફરેદૂન

લેખક : કંલસરુ કાવા

રચના-કાલ : અપ્રેલ, ૧૯૭૪

માગ ૧લો—અંક ૧લો

પ્રવેશ ૧લો

વરેનમા, એક ગામડું અને મેદાન—ગામડું દૂર દેખાય

(મેદાનમાં એક પાણીના ચડમા આગલ કબૂતરસ્થાના વાઘેલા છે, એકના કંગુરા ઉપર એક પટંગ મેરવાઈ ગયું છે । કોઈ વાર કબૂતરો ફડફડે છે અને તેમને હાકવા મા આવે છે ।

એક લેડૂતનો છોકરો એકલો છે અને ગાય છે, વીજાઓ નામ પરમાળે નીકલી આવી ગાય છે ।

જીલ્લાની મરી

(“કગનવા મોરા કર સે સઢક ગયો રે”—એ રાહાની)

છોકરો (એક લો ગાય છે)... કનકવો મારો કંગુરે કવજ કેવો રે (૨ વાર)

જંધે (નીકલી આવી ગાય છે)... તેનું કુટુંબ કેવું હૈઆ ?

તુસ ( ) દરાવવે સેનું દંમીઆ ?

છીકરો (વીજાઓ ઝંચકી આપે) કનકવો મારો કંગુરે કવજ કેવો રે (૨ વાર)

ફરહાદ (નીકલી આવી ગાય છે) શુ મારામારી રે ?

જંધે (તુસને દેલાડી ગાય છે) થઈ હેને ઓકારી રે ?

હુશંગ (નીકલી આવીને ગાય છે) ના તમે પછાડો જીવ ।

જંધે (તુસને દેલાડી ગાય છે) કટારી, ફીટી મારી ?

તુસ (જંધે ને દેલાડી ગાય છે) ફુલે ફાટેલો મારી ।

ફરહાદ ને હુશંગ (ગાય છે) લગામ રાશી મોહડાને મચક દેવો રે ।

છોકરો (સપલા ઝંચકી આપે) કનકવો મારો કંગુરે કવજ કેવો રે (૨ વાર)

તુસ (જંધેને દેલાડી ગાય છે) કોણ તુંથી વીહેરે ?

જંધે (તુસને દેલાડી ગાય છે) દમ કોને દીએરે ?

ફરહાદ ને હુશંગ (ગાય છે) જુધ નેજગાડો તમ ।

जंघे (फरहाद देखाड़ी गाय छे) देवानाथी शु दरीए ?  
तुस (हुशगने देखाड़ी गाय छे) लोषड़ी से लडिए !

फरहाद ने हुशंग (गाय छे) अनाड़ी तो छे पवन से लड़े तेवो रे ।  
छोकरो (सबला ऊचकी आपे) कनकवो मारो कंगुरे कबज केवो रे (२ बार)

तुस (जवने देखाड़ी गाय छे) चडीएल चडाल रे,  
जंघे (तुमसे देखाड़ी गाय छे) कदरूपा कगाल रे,

फरहाद ने हुशंग (गाय छे) मुगा मरो चोठ डेहाल,  
जंघे (तुमने देखाड़ी गाय छे) मारस सोंटे सोटा,

तुस (जघने देखाड़ी गाय छे) काहाडस खोटे खोटा  
फरहाद ने हुशंग (गाय छे) मरेछे काँहाँ ए कुवामा कडक जेवो रे ।

सधला (साथे गाय छे) कनकवो मारो कंगुरे कबज केवो रे (२ बार)  
(आ गाएण चालतामा तेजो मारामारी ऊपर आवी जाय छे । फरहाद  
अन हुशंग वचे पडेछे ।)

तुस अरे छोड रे भाई हुशंग तु मने छोड हू एने हवादे देखाडु, आ  
उजवख ऊलडाने ऊकरडाने मारनी बी अक्कल न धो तारे  
जंघे ऊयरा जेयु कद बवारीने नादान बालक हात लडवा नीकलेलो केनी  
नही, जो फरहाद, तुने मारा हम, जो तु मने लडवादे, मारी  
चापडी चवरी रहेली ने हाथ ने हथोयी आवेली । एक हो पचाह  
मुका लगवा दे । ईए ?

तुस (उलटो फरहाद साथ मरावा जाय छे)  
(हुशंग ने) जो बार मने छोड मार नाख जाय छे । हु ऐनी  
हाथे मारा बाप जनप हथी लडवानो । हुं मरी जवाद तोकी लडाह,  
मरवा पछेकी लडाह, तखमें पैरो पैरो लडाह, पैली जीहानमांवी  
लडाह, तु नहने छोड । ईए ? नहि छोडे ।  
[सामां हुमग साथ मराय छे ।

जंघे (फरहादे धरेलो, तुसने कहें छे) एरे बेहरे बेह मोटा लडवा  
बाला लेवटानो लेकटो आवेली केनी ? लात ने लाडाक बेहु,  
लगवह केनी तो लपा लईने लावां थार्ड जाहे ?

तुस " (हुशंगनो धरेलें-जघने) अरे तारोतां गुद रोटलो करी ने  
तेनो गाहडो बाबु, ते गाहडाने गाडामा लाघु ने ते गाडाने गामे-  
गाम गहड गहड घहडीने गाडे गाठ तुने मपोमप धीपु ।  
फरहाद अरे राखोरे राखो काडुसीनी जानया एवला तमनेज लडता आव-

હેલું કેડું ? ફરેદુન પર વફાદારી વીહે આ તમારો વચન કે ? ફરેદુન મોટો થઈને આવે તો હાવેર હલાહ હપજ રાત્રવાના હતા પળ આવે  
 આલેકેની તે ફરેદુન આવવા આગમચ નાયાલ જુવાક આવવાનો ।  
 બચારો ફરેદુન આવતો ડોહો થયો, પળ પાધરે પાધરો પાહાડ પર જઈ પુમે તેટલાતો હલાહ રાલો । માહો માહે લડહોતો દુહમન હાથ લડવાનું હું વાકી રાલહો ?

દુશાંગ ચાલો કોટી કરીને પાછા મલી જાઓ ।

સુસ માઈ તારું નામ જંધે છે પળ તું કોઈ જમીછે ને વલી જંગલી જેવો છે, તારી હાત લડતા નહી પાલવે । (કોટી કરે છે ।

(અદરથી શોહર અને ચીચારી)

ફરહાદ હાય, હાય, એ હું થાજું ? (થોડા ગામડી આ મમરાય્યા આવે છે)  
 ૧ ગામડી (રજતો) ઓ દોકરારે મારો । દુનિયા વરણનો દીકરો કચાદ ગયો રે । (મમરાટયા જતો રહે છે)

૨ ગામડી અરે એમ કાહા મરે ? એ તેનો આવવાનો રહ તો ।

૩ ગામડી તો તાહા સમા જઈને લડીએની । (તઓ જાય છે અને જુઝ આવે છે ।

જુઝ અરે દેવાનાઓ તમો હઈઆ શુકરો ? જુવાકી દેનો આપણા ગામ પર આવે લાને ?

જંધે મારો મારો, મારો મારો । (દોડી જાયછે)

જુઝ અરે ફરહાદ તાઢા ઘર પર વધી ધાડછે । ફરેદુન આ ગામમા જન મેલો, ને તારી ઓરત ફરંગ તેની દાઈ હતી, ને હઈના લોકે સારી પેઠે પડસા આપાને એની માતને નસાડેલી એ સધુ જુવાએ કોગજાગે કેમ જાણેલુ, તે સાંમલીને શોધમા મોંટુ લશકર મોકલેલુ । દોડ યાર દોડ ।

ફરહાદ હે નરવોદ દાદાર મદદ કરજે । મારુ ઘર, મારી ઓરત, જુલમ, જુલમ । (જાતો રહે છે)

જુઝ (મોટે) અરે ધુવરની જાહાડી પાછલથી જા । (મનસ) હા એ રસ્તે જાં વચાકે તું પહેલે પકડવાનો, તારાં ઘર પર મારો અવિલોં તો જુવાલનાં કરતા મારો મારો વધારે છે । વચાજી, ફરેદુનનો માં પટાનક સાથની તારી છુપી સ્તવર તેં મને નહી કહી પળ મે જુવાલને કહી । તારો મેં વિસવાસ નહીં મેલવ્યો પળ જુવાલનુ ઈનામ મે મેલવીજું । તારી માહતાવી મુશરાવી ઓરત ફરંગનો

હાથ મેલવ વાપર મારુ દિલ ઘરકે છે ને તેનુ દીલ મેલવવાનો મારગ મારા હાથ મા છે । (જરમા થોડાક સીપાહીઓ સાથ આવે છે) ઓહો દોસત જુઝ હું તારોજ રાહ જોતો હતો । આપણાં લશ્કરે ગામમા અચબુચ તૂરી પડી એટલી કતલ ચલાવી છે કે મોહોન્દામા મુંદનાના ઢગલા પડ્યા છે ।

**જુઝ** પેમા ફરેદુનના માનોતા ફરહાદને મે હમનાજ ઇંદે રસ્તે મોક લેલો કે પકડાવા ઘર રહેશે નહીં । હવે તેની માહાતાવ હેરની ઓરતજ રહી; તે ઘરમાં ન થી, પણ તુ ઘેર મરદના મુરા સી પાહોના હાથ પી તે કાહા જવાની છે ? દેલાવર સરદાર મારુ જો કહમું માનોતો ફરહાદ ને તેની ઓરત ફરગ થી જુદી પાડજો । ફરહાદના મેજાં મોહેનસાહ જોહાકના ધમા ડુપર વાઘવા તેને મોકલાકી દઈ ફરગને આપણી છાવનીમાજ રાલનો તો પછે હઈઆથી ફરેદુનની શોધમાં તે આપણ ને કોઈ પણ કામમોજ થઈ પડશે । (મનશે) મારાં કામની વધારે થાશે ।

**ખરસા** ૧ તારો સલાહ ઘણી વાજવી છે । પણ જુઝ આપણી છાવનીનોં ચોંવરી ઓલોમો, શીયામક કાહા છે ? તેને તેં કેધે જોમો વાહ ? કેદીઓ નેને હવાલે કરવાના છે ।

**જુઝ** જારથી આપણે ગામમાં દાખલ થયા ત્યારથી તે કેધે મુલો પડેલો । ઓલિયાપણયાં ન ઓલિયાપણસા રહે દુશ્મનો હાથ પકડાવો હોય ? અગર નહીં તો કોઈ ગામડી આંખોની આગલ પોતે મોરા હોશિયારનો જને લો હોય તેમ મારી મારી ચોલોની વફાસ મારતો હમ, ને નહીં તે ચોર્લા પોતે સમજતો હશે કે નહીં ગામડીયા સમજતા હશે । પણનામદાર સદદાર મારી સલાહ મુજિબ ફરગને છાવની મા રાલવાનું મુલતાના । (અદરથી શોહોર અને ચીચારી)

**ખરસા** (મોટા પુકારથી) મારો—લડો—દોડો ।  
[વેહૂજન દોડો આવે છે । ફરગ દોડતી આવે છે । તેની પાછલ શીયામક પ્રસંગાતો ને હાંકતો આવે છે ।]

**ફરગ** ઓ વાપરે ! કોઈ આવો રે । હોદાયજુ રે ! અરે-રે !  
**શીયામક** મૂંગી રહે જો ! મારો ફરેસતા પનાહાવાદ, પતેત પસેમાનીવાદ, પાંચે વચ્ચતની સાથે ઘેહેવાદ, ઘેહેસારનાવાદ, આફરગાન એદુનવાદ એદુના શાલ્તવાદ, ચોક્કનો બોટાવાદ, ચાફેલાં રૂંડાવાદ, શરાબના શીયા વાદ, મલીદાની ને આટ વાદ, તૂ ઝમી રહે ।

- फरंग ओहूं काहां जाऊं ? (दोड़ते फरेछे)
- शीयामक मारा तांहा चाल। मुगी रेहे, जो बारूं। तारे पगेलागूं, ने तारे हाथ लागूं, ने तारे माथे लागूं, ने तेरे गलेबी लागूं। जोनावीह। मारा सम।
- फरंग नीकल, नीकल, नापाख हेवान निकल। (दोड़ती फरेछे)
- शीयामक शुं निकल? जो मारी शीकल, जो माटी नकल, जो माटी अकल, जो मारी बगल, जो मारी तीखल, जो मारी घांघल, जो मारी आगल, जो मारी पाछल। (आगल पाँछल फरिने)
- फरंग ओ फरहाद—रे पीयारा फरहाद, ओ मारा घणी। (दोड़ती फरेछे)
- शीयामक अरे चमरे मारा दिलनी गोर (सुघारी ने) अरे घोएर चाल मारी साथ (तेने पकड़े छे)
- फरंग (चीस पांडोने) कोई आवोरे। (जधे दोड़ी आवेछे)
- जंधे हुंछे? अरे हेठानी हुंछे?
- शीयामक शु हुंछे? ए तो हुंछे (छाती ठोकीने) तु सानो छे, हुं के वो छेऊ।
- जंधे हुं?
- शीयामक शु हुं? तुं नही हुं ऐनो वरछूं।
- जंधे हु-हु? फरीधी बोल ? ए कोणनी मोहोरदार।
- शीयामक केयो बेहेरो मुवेलो छे (मोटे) एरे एतां मारी मोहोरनी वरदा छे, पटपट कीधीमे मारी नाखश।
- जंधे लाख—लाखनी जोऊं लाखनी।
- शीयामक शु लाखनी ? अरे ए तो करोडोनी छे, अबज, माहापदम, अंती, मघीने पराधनी छे, छोड।
- जंधे अरे छोकरे छौकरी (तेने आच ऊपर मालोलाई घसे छे, जरसा सीपाहीओ साथ दौंडी आवेछे)
- [सीपाहीयो जंधेने पकड़वा जाय छे, जंधे ते ओ साथ लड़े छे अने एकाद बेने मारी नारवे छे। आ लड़ाई चाले छे तेवा मा फराहद, तुस, होसग अने बीजाओ जोहाकना सीपाहीओ साथ लड़ता आवे छे। मोटी लड़ाइ थायछे। जोहाकना सीपाही हारे छे]
- फरहाद फरेदुनना नामपर नापाको नुं नाबुद करो।
- फरंग (घबराट मां) ओ फरहाद मारा घणी।
- [जोहाकनुं वघारे लशकर आवी जंधे, हुशंग वगरेने मारी नारवेछे फरहाद, फरंग, तुस वगरे केद पकड़ाय छे]

(मंडलाकर्त) बाहादुरो तमोतो आलर छुटा । ओ दादार, हुं हमारो दाहाडोज वुरो आवबो ।

करंग ओ फरहाद आ हु आफत ! ओ हरदार हमारो हुं वाक ?

जरसा वरांतीयन देवो—तमारा जवुन अनीयायनी तपास इनसाफना ते जागता जह्रा जोहाकनी दरवारसा काशे, अने तमो नापाको ना भेजा पादशाहा जुहकिना छावमा ऊपर सरपोतो खोराक काशे । [सिपाहीयो मदर ओरत ना एक टो लाने लावेंछे, जुऊ छुपातो छुपातो आवेंछे, मारा बाहादुरो आ चडाल अने कंगाल केदीओने एरेदवो दरफ सामे वाला पायतरत्त बलडी खाते एकदम मोकल-वानो तईवारी करो ।

जुऊ (पाछवा सताईने) पेली ओरतने आमणी साथे राखो ।

जरसा मारा फतहमद सवारो आ केदीओ मायी आ खुश चेहेर नारने वकात राखो । फरेदुननी नघाल अने पटो पकडी आयवानु जे बीडु मे जहड फीयुछे तेनी शोधमां ए मेहेबूब ने मारी साब लई जवानु मे मुकरर करे लू छे । छेले आ वरेन मुलकाने एकदम वाली बेरान करो ।

[गामवा मोटी आम लागे छे, जरसा, जुऊ, शीयामक वगैरे एक रस्ते जाय छे । केदीओने नेओनी कलापीट वचे बीजे रस्ते लई जाय छे ।

फरहाद (जता जना) फरग ! —रे फरग ! हवे आपणे काहां मलीहुं । तेने लाई जायछे

करंग हाय, हाय, फरहाद—मारा धणी—खोदाने बार मने जलदी तेडी छेजे । जरा यारीमन जो एक छेली-भेट—एक कोटी, एक चुमी, एक मुलाकातनो नी ओरतो रही गयो । पण खेर । हवेंतो नहीव तारे । ताबे छेऊं । आ पापी ओना हाय मा खोदाय यने मेनीतो काई-हाऊ बवानु होए । सोदाने हाजर-नाजर जाणी हु हो गद सा ऊछ के मारा पर गमे ते गुजरो, जाईए घरती फाटो, जाईए बादल तुटी पडो तेंगण मारा खाबीद तरफनी वफादारी नुहु नही, फरेदुन तरफ दगो रसुनही न मारी हेठानी करानक तरफ नीन-हराम थाऊ नही । (सपला जायछे)

इस नाटक के पात्र हैं—

१. जोहाक
२. जरसा—तेनो एक सरदार
३. शीयामक—जरसानी छावणी नो चोवरी
४. फरहाद—बरेनमा एक गामनो पटेल
५. जघे—ते गामनो एक सीपाह
६. होशंग
७. तुस
८. छोकरो } गामडो याओ
९. जुऊ—एक गामडीनो एक रेहवानी
१०. फरेदुन—धावत् एक बालक
११. फरानक—फरेदुननो मा
१२. फरग—फरहादनी ओरत अने फरानकनी आगली दासी

## સાવિત્રી

લેખક : નાનાભાઈ રુસ્તમ જી રાણીના ।

રચના-કાલ : ૧૦ દિમ્બર, સન ૧૮૮૨ ।

અંક ૧લો, પ્રવેશ ૧લો ।

[સ્થલ— મધ્યહિન્દુસ્થાન માહેલ્ એક જંગલ—ચોગદંમ ફેલાઈ રહેલાં જાડોના વેલાથી વિટલાણી એક પર્ણકુટીર માંથી વૃદ્ધ અને પ્રાપ્તો રાજા ધ્યુમતસેન પોતાના સત્યવાન નામના પુત્રની જાણે હાથ નાચી પ્રવેશ કરેછે । પડછામા નિર્મલ પાણીના ઝરાનુ વેહતુ એક વિશાલ સરોવર દેસાય છે સરોવરમા કમલ ફૂલો વધ્ધે કેટલાક હંસો તરતા જણાય છે ।]

ધ્યુમતસેન તથા સત્યવાન

ચિલ્લવલ્લ-ગજલ

આવો પીતમ આવો પીતમ—અથવા

નંદજી કો લાલા મોરે—૨ રાહા ।

સત્યવાન— આણી કોર આવો પિતા આણી કોરે આવો, વર્ષાતો છે ગયો વહી ને આયો કારતક, આવો—આણી...

છાઈ ઘટા છે જાડ જુડ પાસ, સુગંધ છે જામુસની જાસ  
ચોગરદમથી ફરીમે લે છે, મધનાચી તેનો જાવો—આણી...

મંદ મંદ વાયુ વહી વહી, કરી સ્પર્શ ફૂલોને, સ્વાસ હરી,  
દ્રેપ માવથી માલી સાથે, કરે છે મરસીનો ઢાવો । આણી...

ધ્યુમતસેન— ઠીક કહ્યછે પુત્ર પિયારા, સુગંધ વધુ પડરાઈ છે,  
કરેછે માલુ જાહાજ, જેથી ઘટા ગતી ફેરવાઈ છે—ઠીક...

મને ઝલટ આવે છે ઘણી, તુ મૂક સૂર્યના કોળં મળી,  
જીલે રતના વાહારથી માહરી, ગતી જે નવલી થાઈ છે । ઠીક...

લીલા વસતી સૃષ્ટિ શૃંગાર, વંમવ ને જે દેસાડનાર,  
વધે માહરી આલો, તે તો દૃષ્ટિ વિના જાંસવાઈ છે । ઠીક...

ચાતુરમાસની સર્દીથી જવરી, રમમા ગયુછે લોહી ઠરી,  
ગરગ ફરું ને સૂર્ય તેજથી, સ્થિતિ વધુ ડુસદાઈ છે । ઠીક...



सत्यवान— प्रिय पिताजी आम तमे छेक हाम हारशो नहीं ! भगा अन परा-  
श्रिक नामना आंघला ऋषिओए ईश्वर प्रत्ये पोताना वधे हाथा  
डरगामी अश्वनिकुमारनी उपासना करीने एवु वरदान माग्युं  
हतु के हमारा नेत्र हमने प्राप्त थाय एम करो; तो धर्मराजे प्रसन्न  
थई, तेमने तेमनां नेत्र आप्या हता, तेज प्रमाणे तमने तमारा  
नेत्र पाछा प्राप्त थाय एम हुं ईश्वर प्रार्थना करी जाची लईश ।

धूमतसेन—ते शूरवीरोज एवा अद्भुत वनावोने योग्य हता; पर हुं तेमना  
सरदबो योग्य न थी । में मारी पडोसनी प्रजाने गले दासपणानी  
साकली घालवाना गवं कीघो तेने लीघे परमेश्वरे मने नीचो पाडी  
घूलमा अवस्था मारतो कीघोछे—में मारा प्रमाणिक प्रमाणोने  
पदभ्रष्ट करी, लुनी अने लुच्चा लोमोने मरुखे रही, मारी राक  
प्रजाने पीडी, तेमनी वैदनामा सुख मान्यु-गाडी घेली रमजे ने  
तुच्छ प्रकारनां दुर्व्यसनो मां गरक थई जवाथी घीमे घीमे बुद्धिबल  
मद थतां साथे आखोए पण अपग थयो; ते वामां एकाएक शत्रु  
प्रबल थई मारा मोहल पर चढो आव्या, एवी वस्ते बहादुर सत्यवान  
तारुं शूरातन अने वीर्य प्रजामा प्रकाशावी, ते जगतने देखाडी  
आप्यु छे केतुं केवा वीर पुरुषोनां कुलमांनी उत्पत्ति पाम्योछे ।  
योग्य रीते क्रोधामयान थयला देवताओए, युद्धमा तारा पराक्रम  
अने सद्गुण साक्षात् जोईने सानंदाश्चर्य पामवाथी, मने जेके  
दैवहीन राख्योछे, तो पण रणक्षेत्र मो तारा महा पराक्रमयी  
शत्रुओ ए पोंते छक थईने, तारा यगनो जे डंको बसाठयोछे ते काने  
सामली, तेथी उत्पन्न थतो आनद भोगवी शकु एटलो माग्यवान,  
हजी तेज दयावान ईश्वरनी कृपायी हूं रह्योछुं; भारे हे पुत्र  
देवताओ तारां प्रत्ये प्रसन्न छे ।

सत्यवान— देवताओ ऊपरज आपणे विश्वास राखबो जोईएछे, ने खात्री  
थी मानुंछुं प्रिय पिताजी के ते ओज आपणु रक्षण करी आपणी  
चढती कला पाछी करस ।

धूमतसेन— मारां राज्यमा करलां अघोर पापनो पश्चाताप करवा पछे कदाच  
देवताओ ऊपर मारो विश्वास रहे, बे तयारेज मारीथी मारा हाथ  
जोडी तेमनी भक्ति करी सकाय । पण में संख्या बध पापकरी,  
मारा जीवंतने जे डाघा लगाइयाछे, तेनो पूरनो पश्चाताप करी  
शकुं एटलो मारा आयुष्यनो बसत हवं वाकी रह्यो होय एम मन

भासतु नथी । सदानो पापी तो छुज, न मने हमरगा परग एमज लागेछे के सृष्टिजन्य ईश्वरनी नक्ति करी शकु एवं मारं अतः-करण न्वच्छ नथी । अंतःकरण स्वच्छ होयताज भक्ति कारगत; पणजे हंडाया घणाक पापी कर्मोना काला डाघा पडेला तेवा हैदामा परमेश्वर बनेज केम ? सत्ययुगमा लोकां खरा भावपी ईश्वर नक्ति करना ने ते धी ईश्वर नेमना हंडामा बसतो पण तेवा जमानाना बोला मन साधनो तंमनो भक्ति भाव आ जमानाना लोको धरावी शकता न थी, तेंवे समे खरो भक्ति भाव भजसरखा एक दुराचारीना मनमा ते कयम आवे ! जेम एक मलीच ने रोगिष्ट कीडो मिहडा पाणीना बेहता झरामा एक नारप्रवेश पाम्यो के ते पाणीने झेरी ने नाशकारक करी नारवता वार लगाइतो नथी तंम अन्तःकरणमा एकवार पापबुद्धि प्रवेश पामी के जिदगानीना निर्मल झराने एकदम बगडी जतावार लगती नथी । मारा पुन तुं धुडात्मा छे, तारी श्रद्धापूर्वक प्रार्थना विश्वासनी पाछ ऊपर स्वार थई ईश्वर द्वारे जाय तो कदाच तेपी स्टेला देवताओंनो रॉप शात पापने अंधकारमा अपारामां जे हू गोता खाऊंछु तेभायी तेभायी मारो धूटक पायतो धाय अनं मारा आगला दाहाइानी खुसी भरेली याद पडी मारा मननुं समाधान बले; माटे मोटे परोडीए मूर्यदेवना दर्शन घता, जगत आलुं सगमगता वस्त्रोना शृंगारपी दिपवा माडे ते बेला ए, मारा पुन तुं देव प्रार्थना करत मारी श्रद्धा जे उठी गईछे ते पाछो पामवानी हूं आशा राखी शकतो नथी, केमके नदीनां पाणी तेना मूल आगलथी बेहता आगल बघ्या जाय छे, पण ते पाछो मूल पणी जता नथी; पण हु एकान बेसी अंतःकरण धीर राखी, तुं जे प्रार्थना करे ते ऊपर एकाग्रह चित्त राखी मारां मनने कईक रीते आशा मरयुं राखुछुं ।

सत्यधन— ठीक छे, पिताजी हु तेम करीश, पण तेठलीवार तमे तमारु मन भवन राखो; आनदथी तमारु बदन खिलवावो । अरे तमे खुशाल लागो छ खराबण जोई शकता नथी; पेन्नी झाडीओमा तुलसीना छोड बन्चे थी मूर्य अस्त पायतो देखायछे त्या तमे थोडीवार बेसी तेदले हु आ पडोस माहेला झाडो ऊपर थी थोडाक वनफल तोडी आणु छु ।

(ते जाय छे)

धूमतसेन— खरेज । हूं आ दसाने पुगीज एवं भें भाग्येज धार्यु हतुं । हयो !!



## जहाँगीरशाह और गोहर

(रचनाकाल १८७४ ई०)

बाब दूसरा—परदा तीसरा

गोहर का मकान

(एक ऐवान में सैज पलंग पर गोहर और जहाँगीरशाह साथ बैठे हैं।  
जहाँगीरशाह के चेहरे पर गमगीन का साया पड़ता है।)

गज़ल (ग़रबी)

“दिल के देने से किसी राह मुझे इन्कार नहीं।”—इस राह पर  
गोहर जानी बोसे के लिए हमसे कर तक़ार नहीं, क्या हुआ जो एक दिया,  
छीन के लेंगे हम तो आपके रखसार नहीं—लेंगे क़क़त उनका मज़ा  
लव्हे लालीन का चब लेने दे कुछ भी तो रस, ज़रा फिर के यूँ हंस।  
चाहे ज़नज़़दा में तेरे हाथ गया दिल यह फंस, हुआ तब हाल मेरा।  
शाभीं शोखी से तेरे होम भी उड़ जाते हैं, आँखें झपकाती है,  
नरगिसें मख़मूर की अमवाज़ जी बहाती है, होश में आओ भला।  
क़हर अदायें है तेरी और गुज़ब है अशबाएँ अय संगदिल होशरुवा  
करगमे में है मितम, क़ितने से नख़रा भरा, नाज़ तो अल्ला अल्ला  
यही अरमान दिल में रखके मैं मर जाऊंगी, जी से गुज़र जाऊंगी  
क़र्श पे मोत के राहत न कमी नाऊंगी; लुप्तगी करम कर तू ज़रा।  
(जहाँगीरशाह का बाजू फेंकर अदेशा करता है)

गज़ल (सोरठ)

“लागी है लगन तुमसे छुड़ा कौन सकेगा।” इस राह पर  
जहाँगीरशाह वदमस्ती के मैं देव की अटकाऊ किस तरह  
नाज़ुकतरी को ऐसी में फसाऊ किस तरह  
इसके जमालो अशबे ने भाइल किया मुझे  
साहिब का दस्त अपना अब वज़ाऊँ किम तरह।  
आहुएँ दिल है दामे मोहब्बत में मुबतिला,

सर इन्क के फंदे से फिर छुड़ाऊ किस तरह ?  
 पयमान मेरा मुझसे तो तोड़ा न जायगा  
 आहदाशिकन आलम में कहलाऊ किस तरह ।  
 आतिशदाने-सीने में भड़के है शोले शोक,  
 आवे सबर से उसको अब बुझाऊ किस तरह ?  
 दिल पर मेरे गुबार है यजदान तू बचा,  
 अस्पे हविस को कुबजे में मैं लाऊ किस तरह ॥  
 कोलो कसम से मेरे नहीं बाज आऊगा  
 निकला सखुन जवां से फिराऊ किस तरह ॥  
 (गौहर उसे गमगीन देख समझाती है)

ठुमरी (देस)

‘कैज रसिया प्रीत कैसी कीनी रे’—इस राह पर  
 नयन लगिया प्रान छोन लीनी रे  
 भाये दिन न रैन मन सुल न चैन  
 भयो वदन खाक—कछु सोहन मान—नयन लगिया  
 आसू टपकत है—आग जब भड़कत  
 रोए रही सारी रात वही  
 रस रंग की मोय बात न भावे  
 काहे अखिया मोड़त—मोय करत सैन—नयन लगिया

ठुमरी (पील)

‘ना लिखो सैया पतिया आवन की’—इस राह पर  
 ना कहू सजनी, बतिया मनकी  
 बतिया करत—मोरा जिअरा जलत है ।  
 जादुआ डारे मोय अखिया मोहन की—ना कहूं सजनी ।

जिला (झिझोरी)

‘बसी बाजी सो मोरा मन बस गयो रे’—इस राह पर  
 न चना मारी सो मोरी जान छान लीनी रे  
 बसी बसी मूरत तोरी मन में—न चना मारी मो  
 जोरा जोरी, लुटा मन हमरा  
 बावरी बहुत नूने मोहि कीनी रे  
 जमी बसी मूरत तोरी मन में—न चना मारी सो ।

(जहाँगीरशाह अदेशा करता हुआ एक बाजू जा खड़ा होता है  
गौहर सर नीचा कर सेज पर गिरती है ।)

लावनी

“फग्न भजनू की तय्यारी ।” डम राह पर  
जहाँगीरशाह सहित मुशकिल है बीच आई  
जिन पास मैंने कसम खाई ।  
इस मोहब्बत ने मुझे है घेरा ।  
फिरा सर पै इश्क का फेरा ।  
अगर तोड़ू वचन में मेरा  
एक पल भी न हो यहाँ बसेरा  
खँदा हुआ है दिल मेरा, हुआ शिकस्ता वक़्त  
पेच में गया हूँ लपटाया आफत है गिरी सक्त  
होगी दुनिया में कसबाई, जिन पास मैंने कसम खाई ॥  
दिल में हमने है यही ठाना ।  
शिकस्त हविनम से नहीं खाना ।  
फ़क़त मोहब्बत का करके बहाना ।  
इमको धाहे-जीन पास ले जाना ।  
दिल मेरा गर टूटेगा — टूटने दो एक बार ।  
तावे मैं में तो न हूँगा — इस खाहिश के ज़ीनहार  
न कहूँ इदरू से आसनाई, सक्त मुशकिल है बीच आई ॥  
(एक तरफ़ बड़ा हो धाहे ज़ीन की अंगूठी घिसता हुआ बोलता है)  
गत—(काफ़ी)

जहाँगीरशाह तोरी नारी लाया कुंवारी  
संग शाहके तू आ पुख़राज परी ।  
लाया मोहन पियारी  
मोरा मन फेर लिया री,  
पूरा वचन किया री  
संग शाह के तू आ पुख़राज परी ॥  
(धाहे-जीन, पुख़राज परी, देव और जिन उतर आते हैं)  
“Lucy Kucel”—इस राह पर  
सब ज़ीओ ज़ीओ आदम—ज़ीओ अय शेरमन ।  
बफ़ा किया पयेमा तूने—बजा लाया वचन ।

शाहेजीन हवस पै काबू पाया तू अटकाया अपना दस्त ।  
मुराद का है आरास्ता किया—तेरे लिए तस्त ।

सब जिओ जिओ आदम—जिओ अय शेरमन ।  
वफा किया पयेमाँ तूने—बजा लाया वचन ॥

शाहेजीन राह ले अपने मुलक की तू जल्द अय नेक अजाम ।  
खुरमूरत एक मूरत का वहाँ तू पायगा इनाम,

सब जिओ, जिओ आदम—जिओ अय शेरमन !  
वफा किया पयेमाँ तूने—बजा लाया वचन ।

शाहेजीन शाहेजीन हुआ है अब से तेरा खैरखाह,  
पाक दामनो यह तेरी देख, जहाँगीरशाह ॥

सब जिओ जिओ आदम—जिओ अय शेरमन ।  
वफा किया पयेमाँ तूने—बजा लाया वचन ॥

(शाहेजीन इमारा करता है कि फिलफौर वही सेज पर सोई हुई गौहर गायब होती है । जिन, देव, शाहेजीन और पुत्रराज परी गायब होते हैं ।)

नोट : जहाँगीरशाह गुल्जाराशहर का निवासी, गौहर जहाँगीरशाह की प्रेमिका,  
शाहेजीन जिनो का दादशाह ।

## बेनजीर वदरेमुनीर

लेखक : रौनक

प्रकाशक : विन्टोरेरिया ग्रूफ ।

कथावस्तु :

पहला अंक—माहसूख नाम की परी पूरव के शहजादे बेनजीर को उड़ा कर ले जाती है। अपने प्रेम को प्रकट करती है परन्तु शहजादा इन्कार करता है। परी उसे लुप्त रक्वने के लिए एक उड़न खटोला देती है। बेनजीर के माँ-बाप उसके विरह में जोगी होकर घर से निकल जाते हैं।

दूसरा अंक—सरनदीप की राजकुमारी वदरेमुनीर अपने बाग में सँर करती हुई दिखाई देती है। बेनजीर उड़नखटोले पर चढ़ कर उचर से निकलता है और व० मु० को देखकर आसक्त हो जाता है। यही दमा व० मु० की मौ होती है। माहसूख के पास यह समाचार एक देव के द्वारा पहुँचता है। इस पर वह वे० न० को कुएँ में कँद कर देती है।

व० मु० अपने प्रेमी के अभाव में विलाप करती है और अपनी विशिष्ट सहेली नजमुन्निसा को उसे ढूँढ़ने भेजती है। जोगन के बेय में नजमुन्निसा वे० न० की खोज में निकलती है।

तीसरा अंक—व० मु० के साथ वे० न० के माँ-बाप की भेंट होती है। वे सब वे० न० की खोज में निकलते हैं।

एक जगल में नजमुन्निसा और जीन के बादशाह फीरोजशाह का मिलन होता है। उसकी सहायता से वे० न० का छुटकारा होता है। फीरोज व० मु० और वे० न० के माँ-बाप को बुलवा के मंगता है और दोनों का विवाह करा देता है। माहसूख परी को माफ़ी मिलती है। आगे किसी पर आमक्त न होने की आगाही होती है।

परदा पहला

स्थान बाग

(बेनजीर का एक झूले पर बैठे दिखाई देना—उवासी पत्र फूल के नुरे, पान की गिल्लोरियाँ वे० को देना) ।



जुल्ला जंगला

“सोमे शुशु शोभीत”

- साकी कर कर परवर का शुक्र मादाम  
 गुलाम सर पर रखकर ताज दिल आराम—कर०  
 बंगरु हर घर सरासर ए दिलवर  
 तेरे पैदा होने की घूम तमाम—सर०  
 हृदयत दीलत, अक्षरत सब  
 शाहजादे हासिल है तुझे का कलाम—सर०
- १ साकी लो बीड़े  
 २ “ लो गुलदस्ते जनाव  
 साकी दम च दम मयका पीजिये जाम—सर०  
 सब कायम, दायन, हो बेनजोर  
 यह ही हुआ हक से बीजे तमाम—सर०

कलीवान-टुमरी ।

“या लहरवा चतर सुगर”

- बेनजोर मर जोवन में मनमोहन सी, आँखों में आती है नींद रे—मर०  
 मतवाली आँखें कर कर अपनी, गमजे दिखाती है नींद रे  
 नाजो अदा से दिल का मेरे, अब तो, लुभाती है नींद रे—मर०  
 बादानोमी करके उड़ावो, तुम तो मले, मैं सोता हू  
 जोश से अपने मदहोश मुझको चारों बनाती है नींद रे—मर०  
 (बे० का विसतरे इस्तेराहत पर जाना)

परज—कालिगड़ा

“तन नुम बाँसुरी बाजे”

- सब सब अब सादरे होके मिलके करेंगे बादानोमी,  
 मयू न मये धूमधाम, धाम धूमजी  
 गट गट गट करी नोश तुम, नोश तुम, सादरे होके—सब  
 (गुलामो का साकी को छोड़ना)

बोनों गुलाम छल छबीली छल छल छलके

१ साकी परे खड़े हो चलके रे

१ गुलाम दिल से सदके

२ “ जान से बलके

१ साकी दूर दूर

२ " मुवे दूर

दोनों गुलाम हम दूर दुवे, शादरे होके—

(नव गवानों का वेसुद हो कर गिरना और माहलख परी का आना)

माहलख क्या किसने है ऐमा तामोर वाग  
हुआ इश्क से जिमके माला को दाग  
हमें बाहारी से गुल लेंहे लेंहे  
चमन सारे शादाव और है है है है,  
चमन से फिरा वाग गुल में चमन  
कही नरगिसों गुल, कही या समन  
चमेली कही और कही मोतिया,  
कही रायवेल और कही मोगरा ।

(बे० को देखकर)

मगर कौन सोया है वो गुलबदन  
मोअत्तर है खुशबू से जिसके चमन ।  
यहां सब को तो जालमे ख्वाब है  
मगर जागता एक माहताब है  
है आशिक पै खुरशीदरुका ही मोह  
जो करता है इसके तरफ ही निगाह ।

(माहलख का अदर जाकर बे० के छपरखट को उठाना)

भैरव ठुमरी

"अरे कहीं पाऊँ कहीं पाऊँ यार"

अरे मैं हूँ सदके हूँ सदके यार—अरे०

मन को मैं वारू के जी को निगारू

अब तोहे पर वारो वार—अरे०

होठ तिहारे, मीठे मीठे

चुस्त हैं होके निसार—अरे०

परस्ताँ में तोहे ले जाके प्यारे

कलपी दिन रैन प्यार—अरे०

(नव छपरखट के माहलख का बे० को लेकर हवा होना)

... बाव पहला—परदा दूसरा  
स्थान—दीवानखाना

(दाखिल होना शहरपार का छवासां से हाल पूछते हुए)

परज—कालिगड़ा

“अरे सामल मानवी बेगाना”

शहरपार गुम हुए कैसे वो मेरे प्यारे, तुम निगहवाल थे उसके सारे  
छांके लल्ले जिगर को हमारे, हमको बेमौत ही-तुमने मारे  
छवास क्या कहें तुमसे शाहे मोअज्जम, कोठे में सोये थे जानेआलम  
(दाखल मादर  
ले गया कोई उन्हें, और सब हम, करते २, यहाँ आये मातम  
मादर कौन जाता रहा क्या खबर है, खर से तो हमारा पिसर है  
क्या पिसर है वहनूरे बसर है, जिदगी के चमन का समर है।  
शहरपार ओ मलका ! नसोब अपना फूटा, गुम हुआ अपने गुलशन का बूटा  
परियों ने आनकर उसको लूटा, कोह गम का यह अपने पै दूटा ..  
मां : : मर गई तेरी मा हाय, वेदा, तू सिधारा कहा हाय वेदा ।  
बस गई मेरी जा हाय, वेदा, ओ मेरे नोजवा-हाय वेदा ॥

(बेताब हो जमीन पर गिरता मा का)

पीलु—ठुमरी

“कौन जजीर मे आन पड़ी रे”

शहरपार मुझे मार बेमौत, ओ मेरे प्यारे  
परियों से तुम अंश करने सिधारे—मुझे०  
(मां) मेरी आँखों का नूर था अय वेदा ।  
मैं जीता था करके तुम्हारे नजारे—मुझे०  
मेरे औजे-इकबाल के महरे तावा  
जमाने में अधरे है बिन तुम्हारे—मुझे०

“सात बरसनी हूँ मैं राडी”

मां आह मेरी गोद का पाला कहा है, कित्त है बूढ़ किबरे जाके  
बेनजोर मेरे प्यार रे ! हाल तू मां का देख जेरा आवे—आह०  
लाओ उसे लेके आओ, बिन लिए जिसे मैं नहीं जाने की  
मर जाऊ पीट के सर में, उसको अगर जो मैं नहीं पाने की—आह०  
बनके दीवानी जाऊ दूढ़ने को अब उस मेरे प्यारे को,  
आई, आई ओ वेदा ! मादर दुखिया तरे नजारे को । आह०

(जाना मां का दीवानों की तरह और धवराये तसमीने रवाना होना  
शहरमार का)

बाब पहला—परदा तीसरा

स्थान महल

(बेनजोर का आराम क्रमाना और माहसूज का जमाना)

पीलु—कहरवा

‘घोबन के नैना रखीले’

माहसूज मतवाले तोरे नैना रे करे बेचैना—मतवाले  
हरवासा गरवा तोहे लगाए राखूगी दिन रैना—करे बेचैना  
भोर भई है सूरज मुज उठ, अघेरे जग में अब है ना  
(वेदार होना बेनजोर का)

बरहस—गजल

“यार का गुलज़ार था”

बेनखीर जागता हूँ मैं के है आलम भला ये रुआव का  
जिस जगह सोया था मैं, था फ़गं था महताब का—जागता०  
घर का है घर, नहीं हरगिज़ है मेरा यह मका  
एक बगीचा मेरे आगे था गुले सादाब का—जागता०

(माहसूज को देखकर)

कौन यह बंठा है सूरत तो है औरत सी भगर,  
है परिन्दों से तो घर, घर रंग है उधाव का  
या इलाही खैर करना, शायद है कोई बला  
जुब तेरे किस्से कहूँ हाल, अब दिलेबेताब का ॥ जागता०

अचीयात

माहसूज अरे कौन है तू ? तेरा नाम क्या ?  
मेरे घर मे क्यू जाया है, काम क्या ?  
मैं बिन ब्याही लड़की तू है नोजवान  
मुझे धूरता है क्यू ओ बदगुमान ?  
बया कर तू है क्या तेरी आरजू ?  
क्यों अ जे लड़ाता है मेरे से तू ?  
मैं वो हूँ कि माहसूज परी जिसका नाम  
तेरे से है लाखो मेरे घर गुलाम ।

बेनजीर      अरी बस परे हो यू नखरे न कर  
 हुई तेरे गमजो से मुझको खबर  
 कि तू है उठा लाई मुझको यहा  
 जरा दिल पे रख हाथ है तू कहां ?  
 गो मेरे से-हैं लाखों तेरे गुलाम  
 मगर शायद हों वो हो गये सब तमाम ।  
 जो मेरे से अब काम तुझको पड़ा  
 अरी चुलबुली चल, न आखें लड़ा ।

(बेनजीर का गजबनाक होना और माहसुख का मनाना)

माहसुख      ये मुहजोरियां ! वाह सनम ! वाह वाह !!  
 हो रश्के मसीहा, और पै'दम, वाह ! वाह !  
 भला खैर, हमने हो ले आये आव  
 हमारे चमन की हवा चलके खाव ।

जुल्ला—गजल

“मेरी जान जाती है ।”

गनीमत समझ तू ये सोहबत अय जानी  
 कि है चार दिन की फ़कत खिन्दगनी—गनीमत०  
 करो ऐश हसरत रहे तो न बाकी  
 कि अल्लाह है बाक़ी बता कुल्ले फ़ानी—गनीमत०  
 न लाओ वतन का स्याल आप दिल मे  
 मयस्सर है या भी तुम्हे हुक्मरानी । गनीमत०  
 अगर तबा को सैर की होवे आदत  
 तो घोड़ा मैं एक तुमको दुगी अय जानी । गनीमत०  
 कहू क्या मैं उस अस्प के तुम से औसाफ़  
 कि करता हवा से है वह लंतरानी । गनीमत०  
 मगर ये भी कहिए क्या साहब का है नाम  
 और है क्या नसब वोलो राजे निहानी ॥ गनीमत०

कल्याण

राजा हूँ मैं कौम का”

बेनजीर      शाहजादा हूँ पूरब का, ऐश से नित है काम  
 परवरदा हूँ नाज का, बेनजीर है नाम ।  
 विशो अक्रारख छुट गये, कौन हो दिल बेचैन

तनहा कब तक बैठ के रोता रहूँ दिन रैन ॥

मजकूर राहूँ

**माहूरख** राजी रखूंगी मैं तुम्हें हरदम मेरी जान  
आँखों से लाऊँगी वजा तेरा नित फरमान  
रात रहो मेरे पास तुम दिन को करना मैं  
और को देना दिल नहीं जान की चाहो जो खैर।

**बेनखोर** चाहने वाली तू मेरी है अम गुले गुलजार  
छोड़ के तुझको और पर हरगिज हूँ न निसार।  
दे वो घोड़ा तू मुझे मानू तेरा अहसान  
है हवाई खैर का दिल में मेरे अरमान।

(माहूरख का बेनखोर को अपने साथ ले जाना उत्कृष्ट और प्यार सहित)

## इन्दर सभा उर्फ गुलफामो सब्जपरी

प्रथम बाघ का पहला—पर्दा : (आराम क्रमाये हुवे नज़र आना  
शाहजादे गुलफाम का बाघ पर, आना सब्जपरी का वरा सैर  
आदमजादो के मुल्क में और आशिक होना शाहजादे गुलफाम पर)

सब्जपरी मोरे बाके सावरोया ओ सैया मोरा

तूने मेरी मन हरलीनो—मोरे०

चाद सा मुखड़ा, मूग जैसी अखियां

लागी मोरी नज़रिया ओ सैया मोरा

बलि बलि जाऊँ, उठवा मगवाऊ

जानू तोरी कशरिया, ओ सैया मोरा—मोरे०

(सब्जपरी का वास्ते निशान के अपना छल्ला निकाल कर गुलफाम को पहनाना)

कल्याण—ठुमरी

छल्ला हमारा यह याद रखना

ये याद रखना, ये पास रखना—छल्ला०

चुन चुन कलियाँ मैं सेज बिछाऊ

ओ सोनेवाले, सो जाने वाले, मजा लेने वाले

ये याद रखना . . . छल्ला०

(रवाना होना सब्जपरी को गुलफाम के हातों को चूम कर)

दूसरा पर्दा

(इन्दर का सैर के लिए आना)

इन्दर राजा हैं . . . . .

..... नही करार

(लाल और काले देव का आना)

..... मुजरा करे वहाँ।

१. ये समस्त पंक्तियाँ वही हैं जो मूल अमानत की इन्दर सभा में हैं।

पाठक उसे पूरा करें।

(इन्दर का प्रस्थान)

सौंसरा पर्दा : दरबार

(चौबदारों व देव दरबारियों का हाथ जोड़ खड़े रहना सबका इन्दर की आमद गाना)

सब

सभा मे . . . . .

. . . . . फ़िननए महसर की आमद आमद है ।<sup>१</sup>

(इन्दर का प्रवेश; तल्ल पर रौनक अक्रोश होना सबका बदस्तूर मामूल के पुवराज परी की आमद, गाना)

सब

.. महफिले ..

करने उस वक़्त में अब राजपरी आती है ।<sup>१</sup>

(आना पुवराज परी का सुगौदो खस करते हुए)

पुवराज परी .. गाती हूँ मै . . . . .

. . . मामूर नये हुस्न से क्या जमि है मेरा . . .<sup>१</sup>

(इन्दर का पुवराज परी को नज़दीक बुलाकर शाबाशी देना)

राजा इन्दर देस मे . . . . .

ख़जाने की कम हूँ मैं मोहताज<sup>१</sup>

ठूमरी

रत आई वसत अब बहार, लिले ज़दं फूल बरों के डार  
चिटकी कुसुबा फूले लागी सरसों, फेंकत चलत यूँ के बहार—रत०  
हरके दवारे माली का छोडा, गरवा डारत मेंदन के हार ।<sup>१</sup>

परज कलिमड़ा-होरी

पा लागू कर जोरी . . . . .

. . . . . गौरी गौरी ॥<sup>१</sup>

(पुवराज परी का खस करके तल्ल के नज़दीक जाकर आदाब बजा लाना; राजा इन्दर का सुन्न हो जाना)

ठूमरी

इन्दर

खुब खिलाया . . . . .

. . . . . नीलम की परी बागी ।<sup>१</sup>



## गजल

सब समा में आमदे . . . . .  
 . . . . . उनमें भरी है ।<sup>१</sup>  
 (अना नीलम परी का नुरोदी रक्म करते)

पोलू—गजल

नीलम हूरो के होश . . . . .  
 . . . . . जीहरियों की दुकान पर ॥<sup>१</sup>

पोलू

मैं चेरी सरकार की, और तुम राजों के राज  
 गाना मुझ माशूक का सुनो गौर में आज ।  
 सुनो गौर से आज मेरा राजा जी गाना  
 नाच की छलबल देवकर देखो बतलाना ।<sup>१</sup>

काक्री—होरी

कागहा को समुझावत न कोई

. . . . . बदन माटी में मिलोई ॥<sup>१</sup>

(नी० परी का दस्तवस्ता खड़ा रहना; इन्दर का उसके नाच गाने  
 पर भरहवा कहना)

इन्दर दिखा चुकी . . . . .  
 . . . . . लाल परी का काम <sup>१</sup>

देस—गजल

सब समा में लाल परी . . .  
 पोशाक मारी आती है ।<sup>१</sup>

(समा में लाल परी का आना)

पीलु—गजल

ला० परी ईसा का . . . . .  
 माहे तमाम है ।<sup>१</sup>

पीलु—डुमरी

बैठी थी मे काफ मे . . .

बाद दिखाया ॥<sup>१</sup>

(इन्दर का प्रस्थान)

तीसरा पर्दा : दरबार

(चोखदारों व देव दरबारियों का हाथ जोड़ खड़े रहना सबका इन्दर की आमद गाना)

सब सभा में . . . . .

... . फिननए महत्तर की आमद आमद है ।<sup>१</sup>

(इन्दर का प्रवेश, तल्लु पर रौनक अक्रोञ्च होना सबका बदस्तूर मामूल के पुखराज परी की आमद, गाना)

सब . महफिले . . .

करने उस वक़्त में अब राजपरी आती है ।<sup>१</sup>

(आना पुखराज परी का सुरोशो रक्स करने हुए)

पुखराज परी . . गाती है मै . . . . .

... . मामूर नये हुस्न से बया जाम है मेरा . . .<sup>१</sup>

(इन्दर का पुखराज परी को नज़दीक बुलाकर सावाशी देना)

राजा इन्दर देस में . . . . .

ख़जाने की कब हू मैं मोहताज<sup>१</sup>

ठुमरी

रत आई वसत अब बहार, खिले जद फूल बरों के डार  
चिटकी कुसुमा फूले लागी सरसी, फेंकत चलत मू के बहार—रत  
हरके द्वारे माली का छोडा, गरवा डारत गेंदन के हार ।<sup>१</sup>

परज कलिंगड़ा—होरी

पा लागू कर जोरी . . . . .

. . . . . गौरी गौरी ॥<sup>१</sup>

(पुखराज परी का रक्स करके तल्लु के नज़दीक जाकर आदाब बजा लाना; राजा इन्दर का खुस हो जाना)

ठुमरी

इन्दर खूब खिआया . . . . .

. . . . . नीलम की परी बारी ।<sup>१</sup>

## गजल

सब समा में आमदे . . . . .  
 . . . . . उलमे मरी है ।<sup>१</sup>  
 (आना नीलम परी का सुरोदी रक्म करते)

पीलू—गजल

नीलम हूरो के होश . . . . .  
 . . . . . जोहरियो की दुकान पर ॥<sup>१</sup>

पीलू

मैं चेरी सरकार की, और तुम राजों के राज  
 गाना मुझ माशूक का सुनो गौर में आज।  
 मुनो गौर से आज मेरा राजा जी गाना  
 नाच की छलबल देवकर देखो बतलाना ।<sup>१</sup>

काफ़ी—होरी

कान्हा को समुझावत न कोई

. . . . . वदन माटी में मिनोई ॥<sup>१</sup>

(नी० परी का दस्तवस्ता खड़ा रहना, इन्दर का उसके नाच गाने  
 पर मरहवा कहना)

इन्दर दिला चुकी . . . . .

. . . . . लाल परी का काम <sup>१</sup>

देस—गजल

सब समा में लाल परी . . .  
 पोशाक मारी आती है ।<sup>१</sup>

(समा में लाल परी का आना)

पीलू—गजल

ला० परी ईसा का . . . . .

माहे तमाम है ।<sup>१</sup>

पीलू—ठुमरी

बैठी थी में काफ मे . . . . .

बाद दिखाया ॥<sup>१</sup>

देस—टुमरी

मोरे जीवन मे है लाल जूडे, वहीत त्बो ओ महाराज !

काहू मूमा काहू चुनी कहत है, परखन बारो पर गाज पडे ॥१

काफी—होरी

लाज रखले स्याम हमारी . . . .

कहेगे लोग मतवारी ।

(घुन होरी कुसुन राजा इन्दर का खुशी से सराहना) १

पीलू—टुमरी

इंवर काटी रात. . . . .

सब्ज परी का ध्यान ।

बिहाग—गजल ।

सब आती नये अदाज . . . . .

सब्जे को चरी है ॥१

(सब्ज परी का आना नाचो अदाज मे)

सब्जपरी गजल

मायूर हू . . . . . नसीमे सहरी हूँ ॥१

(सब्ज परी के गाने की धुन से इन्दर का सोना)

पीलू

राजाजी . . . . . क्या काम १

(जाना काले देव को इशारे से बुलाना)

परदा चौथा

रास्ता

(काले देव के साथ सब्ज परी का आना)

सब्जपरी मृन रे काले देव रे . . . तोरी वे तकरार ॥१

कालादेव घर मे राजा के . . . . लाऊ अभी उठा ॥१

सं०५० जा तू मंगल दीप से . . . . उनको पेछान ॥१

(आदाब बजा कर कालेदेव का जाना और माहज्जादे गुलफाम को छपरखट के साथ सोता हुआ ले आना)

का०देव० लाया. . . . . म० ५० मेहछान ॥१

(का० दे० का जाना)

स०५० ये ही शहजादा . . . . . नींद से हो होशियार ?  
(शहजादे को जगाकर छुप जाना ।' गैर जगह पाकर शहजादे का  
हैरत में आना)

मैरवी—गुजल

गुलशाम घर से यहाँ कौन . . . किस्मत ने सताया मुझको । ?  
(और भी घबराना)

बिहाग—ठुमरी

मुझे कौन घर से . . . उस्ताद से कहियो हाँ ॥ ?  
(स० ५० का बाहर आना; गु० का और घबराना)

खम्माच

स०५० देखो तुम मेरी तरफ घर का ले मत नाम  
..... -- हैगा कहाँ मुकाम ॥ ?

पीलू

गु० खिलवत में मैं . . . . . निकला है ये क्या ? ?

स०५० कौम की दूगी में परी . . . . . -- है मेरा काम । ?

गु० जल्मी ये . . . . . हुआ है तेरे पास ? ?

स०५० तुझ पर . . . . . -- मेज के देव सियाह ?  
(देव का नाम सुनकर गु० का घबराना; स०५० का मनाना)

मैरवी—मसरवी

स०५० सरपै ओखों पै . . . . . -- आवाद करू ।

गु० वस्ल को तेरी . . . . . -- फंसाया तूने । ?

काफ़ी-पसनवी

स०५० जिन्दगी का है . . . . . परी का कमी होगा । ?

गु० घर के छुटने का . . . . . बजा लाऊ मैं ॥ ?

पीलू

स०५० ऐसी बातों का . . . . . झुकायेगा तुझे ॥ ?

गु० मैं न मानूँगा . . . . . वहाँ आती है । ?

स०५० बात हरगिज . . . . . कुरवान करूँ ॥ ?

गु० दिल हर एक . . . . . मर जाऊँगा ?

स०प०

गु०

स०प०

मुफ्त की याद . . . दिखा लाऊ मैं । २  
 किस तरह चलन में . . . नोच के लादे मुझको । १  
 वही बातें . . . उड़ावो आनी ॥ १  
 (स० प० का एक ताली बजाने से महल का जगल हो जाना और  
 एक हवाई तस्ते का नज़र आना।  
 थाम लो पाया . . . न जाना आनी ॥ १  
 (स०प० का तस्ते पर बठना, गु० का तस्ते पर पकड़कर लटकना,  
 तस्ते का आसमान पर उड़ना) .

## परियों की हवाई मजलिस उर्फ कमरुज्जमां माहलका

लेखक : जोहम्मद मियाँ 'मनजूर'

पात्र :—	जहादारशाह	मुल्के हलक का बादशाह
	शाहेजीन	काफ़ का बादशाह
	कमरुज्जमा	जहादारशाह का बेटा
	अलफ़खा	जहादारशाह का बज़ीर
	आवेद	एक राहबर
	फ़ज़लेदीन	जहादारशाह के दरबार का नज़ूमी
	माहलका	शाहेजीन की दुस्तर
	मुक़ाम	तातार और काफ़

### बाब पहला—परदा पहला

कमरुज्जमा का सोते हुए अपने दीवानखाने में नज़र आना, नौकर का उसे जगाना; शाहजादे का उस पर गुस्सा होकर तलवार से मारने की कोशिश करना मगर रुक जाना; नौकर का बज़ीर के आने की ख़बर देना; शाहजादे का बज़ीर को मारने की कोशिश पर बज़ीर का उसे मनाना; अपने ख़ाव का वयान बज़ीर से करना; बज़ीर का उस परी को बूढ़ लाने का वायदा करके बाहर जाना और शाहजादे का भी वहाँ से ख़ाना हो जाना ।

### दूसरा परदा

शाह का तख्त पर बैठे दिखाई देना और वेश्याओं का उसकी प्रशंसा में झञ्झोटी राग में एक गज़ल गाना; एकदम शाहजादे की बेकरारी का स्वर सुनाई देना और उसकी खोज में अधिकारियों का पर्दे के अंदर जाना; कमरुज्जमा का प्रवेश और वियोग भरी अवस्थात कहना; बज़ीर का शाह से ज्योतिषी को बुलवाकर उस परी का नाम और मुक़ाम मालूम करने की प्रार्थना करना;

ज्योतिषी का आना और कहना कि कोह काफ़ मे दिलकुशा बाग में रहने वाली माहुरुख परी है और शाहजादा उसी के प्रेम में व्याकुल है; पर वहाँ पहुँचना बड़ा मुश्किल है, बीच में मैदान फिर आग की वर्षा, बाद में चौड़ा दरिया, फिर लोह के काटे और चौथे में राखस का गम, फिर ज़ीन का मैदान गरजे कि सब कुछ जादुई प्रभाव से युक्त है; यह सब सुनकर शाहजादा और अधिक घबराता है फिर अपनी व्याकुलता प्रकट करता है। जहादारशाह बेटे को दिलासा देने का प्रयत्न करता है। प्रतिज्ञा करता है कि परी को दुबारा कर उसे मिलवायेगा। फिर अपने नौकरों को शाहजादा की रक्षा करने को आज्ञा देता है।

### तीसरा परदा

दीवानखाने में शाहजादा का वियोगवर्णन; शाहजादा वियोग में बाहर निकल जाता है और नौकर उसके पीछे भागते हैं।

चौथा परदा—दालान में शाह का अपने लड़के की खोज करते हुए आना।

पाचवां परदा—जंगल में कमठज्जमा का वियोग गीत गाना; एक पेड़ में से आश्चर्यमय स्वर के साथ आवेद का निकलना शाहजादे से कहना कि ईश्वर ने दया करके मुझे तेरी मदद को भेजा है। यह कहकर उसे एक ऐमा अमा (डंडा) देना जिसके छूते ही सारा जादू, राखस, जिन और देव सब टल जायेंगे और पहाड़ मैदान बन जायगा। यह देकर वह फिर पेड़ में समा जाता है।

### बाब दूसरा—परदा पहला

परियों की हवाई मजलिस; परियें शहजादी के लिए कॉलिंगडा में गजल गाती हैं; शहजादी हवा में से प्रकट होती है और गाती है—

क्यों बुलाती हो ज़िगर हँ मेरा पारा पारा  
रुधाव में देखा है एक माहुर प्यारा प्यारा।

शाहजादा था वह गुलफ़ाम गुलदाम हमीन  
जिसकी ज़ुल्फों का फमा फिरता है मारा मारा



आदमी जाद मेरा लूट गया सबोकरार  
जिन्दगी करने का अब क्या है महारा यारा ॥  
चितवन में वह शरारत थी कि अल्लाह अल्लाह  
फ़ौमने दिल को जलाया जो नजारा मारा ॥  
इस पर दाया उसे कहती है कि शाहजादा सारे जादू को दूर कर  
यहाँ आ गया है और समझले कि तेरी शादी उससे हो गई ।

### बाब तीसरा—परदा पहला

दीवानखाने में माहलका का सहेलियों सहित शाहजादे के लिए  
वियोग प्रदर्शन

अब उसके सिवा जीना भी मजूर नहीं है  
वो दूर है तो मौत यहाँ दूर नहीं है । . . . . .

हम तबपे तेरी चाह में आराम तुझे हो  
उल्फत का सितमगर यह तो दस्तूर नहीं है ।  
इस पर दाया उसे तसल्ली देती है ।

### परदा दूसरा

तिलस्मानी किला, एक देव द्वारा किले की रक्षा; शाहजादा आता  
है और देव कहता है कि तुझे अभी साजाउंगा । शाहजादा असा  
देव को दिखाता है और देव क्रुन्नार हो जाता है । फिर वह असा  
किले को दिखाता है किला भी टूट कर हवा में उड़ जाता है ; परि-  
स्तान दिवाई देता है और एक देव उसकी रक्षा करता है मगर  
असा को देख कर वह भी पीछे हट जाता है; वहाँ तक पहुँचने  
पर देव आश्चर्य प्रगट करता है । कमरज्जमाँ शाहजादा कहता है—

आशिके महलका हूँ मैं रानी पे मुवतिला हूँ मैं  
जामे मोहब्बत उमका अब मैंने पिया जो हो सो हो  
देवो परी में मिला, मौला तेरा करे मला  
हाले गमो अलम वयाँ मैंने किया जो हो सो हो ॥

इस पर जिन ताली बजाकर महलका को बुलाता है जो सात सहेलियों  
के साथ आती है, दोनों एक दूसरे को देखकर आश्चर्य करते हैं ।  
माहलका शाहजादे से उसके वहाँ पहुँचने का कारण पूछती है और  
अपने प्रेम को प्रकट करती है । शाहजादा भी अपना प्रेम बताता

है। इसी बीच जीन का शाह अपने अधिकारियों सहित वहाँ पहुँच कर शाहजादे को देखकर आश्चर्य से सब हाल पूछता है। शाहजादा कहता है —

जो शाहजादी है आपकी माहे पंकर  
सदा जिसको हममन में मरो रहेगी  
हुवा मैं उसे सवाच में देख आशिक  
सदा दिल मैं उस गम की देरी रहेगी  
इसपे मैं इसके लिए आया मेहनत उठाकर  
हर एक हूर धन इसकी चेरी रहेगी  
न उनसे अगर ब्याह कर दोगे मेरा  
तो हरगिज न फिर जान मेरी रहेगी ॥  
इसी आसम्बरी में माहलका भी कहती है—  
जो शादी की बात इससे मेरी रहेगी  
तो फिर कौल की बात तेरी रहेगी ।  
जो शाहजादा सपने में देखा था मैंने  
यही है ये महा इसकी देरी रहेगी ।  
कहा हाल में तब दिया कौल तुमने  
कि निस्वत उसी से ही तेरी रहेगी ॥  
तो अब ब्याह करदो कि दिलसाद होवे  
नही तो मुसीबत ये घेरे रहेगी ।  
करोगे यह एहसान गर मुझ मैं शाह  
तो ममनून दायमें यह चेरी रहेगी

शाह जीन महलका का हाथ कमरज्जमा के हाथ में देता है ; नाचो-गाना शुरू हो जाता है ।

## छूने नाहक

(१० का० लगभग १९०२ ई०)

बाव पहला परदा दूसरा

महल

(मेहरबानू का मय खवासो के गाने हुए आना)

गाना

अलबेले सों कहना सदेसा मेरा ।

काहे विसारे अय प्यारे ! मोहे आरे, आरे तोरी आस निहारे ।

करी कुछ ध्यान लगे विरहवान है जान वै आन बनी रे ।

दिन रतिया, हा, दिन रतिया रक्त बहे आखिया ।

आग है छतियां लगतिया न भावत कोऊ की बतिया ।

अब तो सजन दिखलावे दरशन हां रे ।

सुलगत तन मन तजे हम अन धन ॥

गाना

खवासें मान वचन राजदुलारी मोरी

जीया न खो री ! थोरी मत हो री ।

मेहरबानू जाओ जाओ मन न दुखाओ जाओ

खवासें दिल न दुखाओ नित तुम उठाओ मन की मुरादें पाओ ।

मेहर० जाओ जाओ कुड़ाओ न मन मोरा समझाओ ।

रिहाना अफसोस, प्यारी इश्क की बेकरारी हुस्न को खाक में मिलाती है  
दिल में सोजिश उस्तो खाने में आग लगाती है ।

अबियात

न रक्खो शोला जन नालये बेबाक सीने में

न जल जाए कही प्यारी दिले गमनाक सीने मे ।

मेहर० जला या तक नये गम से दिले गमनाक सीने मे

अगर दूढ़े कोई दिल को तो पाये खाक सीने में ॥

## गाना

मखी कैसे सहा दुल जाये, विन पिया जिया कल नहि पाये,  
जाये सिमक मिसक जिया हाथ ,  
जियरा अजान को विद्रोह से पिछान पड़ी  
दुन सो मिनाप भयो सुल बन गयो वरी ।  
होय दरम तोहे प्रान का काहे मुन्दरी अबोर मई  
सखी कमे घरे मन धीर दरम विन जहांगीर के ।  
धीर धीर अबोरो धीर ।  
पीर दे गयो जहांगीर मंग ले गयो मोरी धीर  
कहं कहा हाथ कहा बमू जाय; कैसे कल आम चैत जिया पाये ?  
हाथ क्या कहं ?

## शेर

दिले नाशाद को आराम पहलू में नहीं आता  
कहं मैं क्या वो जानिम मेरे कामू में नहीं आता ॥  
फरजाना प्यारी बानू ! अब तो आपने स्याल किया है कि सहजादे जहांगीर  
का मिजाज कुछ और है, दीवानों सा तोर है ,  
पहले तो आपही के नाम पर मरते थे, बक्रा का दम मरते थे ।  
अब तो कुछ आपकी परवाह है नहीं ।  
मेहर० अय हमदम, खुदा की इस्म, इसी बात का तो है मुझे भी शम  
कि उस दगाबाज, वे मुरब्बत ने तोते की तरह, आँख फेरी, इसमें  
क्या खता है मेरी ।  
रिहाना भगर मैं समझती हूँ कि बादशाह की मौत से यह पेच पड़ गया है  
कि सहजादे साहब का मिजाज बिल्कुल बिगड़ गया है । लोजिये  
वही आते है ।

## गाना

आज तोरा सैया मन्दरवा में आय हे प्यारी ।  
नाम जगे है सोहाग राग गैहे ।  
मेहर० बार बार हूँ निमार जान दूगी बार-बार,  
फरजाना फिर हम को तुन जाओगी भूल, तुम बन के गुल जाओ फल,  
बाह बाह बाह बाह ये उ त्याग फाग ले हे ।

(जहांगीर का आना)

मेहर० क्यों मेरी जान ! मिजाज कैसा है ?

जहांगीर जैसा तुम देखती हो वैसा है ।

अगार

मेहर० इस इन्तेशार का कुछ माजरा कहो तो सही  
मिजाज कैसा है अय दिलरवा ! कहो तो सही ।

जहांगीर यह लोग हो गये वयू देवफ्रा कहो तो सही  
यह क्यों जमाने की बदली हुवा कहो तो सही ।

मेहर० यह तो मैं खुद पूछती हूँ कि इस देवफ्राई, बे मुरव्वती का सबब क्या है ? -

जहांगीर यह तो मुझ को भानूम नहीं कि दगाबाज औरतो का मतलब क्या है ?

औरतें दगाबाज ?

जहांगीर दगाबाज , जालसाज , भक्कार, जफाकार ।

मेहर० फिर-फरमाइये ।

जहांगीर ज्यादा न शर्माइये ।

मेहर० क्या मैं ऐसी ?

जहांगीर कोई होगी ऐसी ।

मेहर० आप बड़ी बेमुरव्वती से जवान खोलते हैं ।

जहांगीर देग में एक ही चावल टटोलते हैं ।

मेहर० प्यारे जहांगीर यह कैसे बाते ?

जहांगीर जहांगीर के बदले मेरा नाम दिलगीर रखो ।

मेहर० नहीं नहीं ।

जहांगीर मुहव्वत का असीर-रक्खो या फकीर रक्खो ।

मेहर० आपके दुश्मन ऐसे हों ।

जहांगीर मेरे दुश्मन तो तश्तोताज के मालिक हुए ।

मेहर० ओहो यह किनाया, अब मेरी समझ में आया, मगर मेरा कसूर !

जहांगीर खिलाफ़ दस्तूर !

मेहर० क्या ऐसा इरादा ?

जहांगीर कुछ इससे भी ज्यादा

अवीधात

मेहर० कौन वादा करके था मुझ से वफा का फिरे गया ।

जहांगीर किसके दिल पर खजरे बुरा जफ़ाका फिर गया ।

मेहर०

जुल्म यह जिसने किया वह कौन था ?

दाग यह जिमने दिया वह कौन था ?

अकसोन सरकार की तबियत इस कदर फिर गई जो मैं नजरों में गिर गई ।

असार

बया करे चाहने वालों का भरोसा कोई

सब है दुनिया में किसी का नहीं होता कोई,

अब ज़क्राकार नहीं मेरी बफाओं का ज़ियाल

यू भी कर लेना है पत्थर का कलेजा कोई ।

जहाँगीर

दिल हमीनों को न दे चाहने वाला कोई

कि ज़माने में नहीं होता किसी का कोई;

बेवफ़ाई से भ्रष्टों के बुला यह उकश,

हम हैं दुनिया में किसी के न हमारा कोई ॥

मेहर०

यह कैसी कैसी उखड़ी तकरीर है, हयस्त दामनगीर है

क्या आप पर भी तलउरन का साया पड़ गया जो मिज़ाज

ऐसा बिगड़ गया ।

शेर

क्यों हंसी बेहरे पै नहीं आती ।

क्यों वह हालत नज़र नहीं आती ॥

जहाँगीर

सब है मैं तलऊने मिज़ाज हो गया, औरतो का यह रिवाज हो गया,

कुछ न कुछ इम्कलाव जरूर हुआ जो इसमत का नाम खराब हुआ ॥

रवाई

सकले राहत नज़र नहीं आती

मौत भी बेखबर नहीं आती

आगे आती थी हालते दिल पै हंसी

अब किसी बात पर नहीं आती ।

मुखम्मसात

मेहर०

मैंने क्या आप से घुराई की

जान भी अपनी जां फ़िदा की

इन्तहा करदी बावफ़ाई की

जापने खूब दिल रवाई की;

आबरू खोई आपनाई की । . . .

जहांगीर शत की जिसने भावफ्राई की ?  
 उसने अंजाम में बुराई की १०५  
 हमने खुद इस्मत आजमाई की  
 अब न कोशिश करो सफ़ाई की  
 देखली शान पारसाई की ।  
 मेहर० ओ बेदद नाक़दरदान । ११

शेर

मरुं मैं तुझ पै तू कोशिश करे मेरे सताने में  
 बतलाओ तो कही ऐसा भी होता है जमाने में;

जहांगीर

मुखम्मस

तिलस्मी सूरतें हैं औरतें इस सहरखाने में  
 नजिस रुहें पड़ी फिरती है यह सारे जमाने में ।  
 खरर होता है इन नामहेरमों से दिल लगाने में  
 नहीं गैरत पलीदों को ज़रा इस्मत बचाने में  
 जला दूँ आग में उनको जो हो क़ाबू जलाने में ॥

मेहर०

बताइए वह कौनसी औरत सियाहकार हुई जो जलीलो ख़वार हुई,  
 काविलेनार हुई, क़हरे खुदा भिरफ़तार हुई ।

जहांगीर

अफ़सोस हक़दार तरतें अंगारे बरसे ।

शेर

खुलेगा हाल मेरा आप पर रोज़ेक़शमत मे  
 करेगा क़सला वो दाबरे महार कयामत में ।

मेहर०

मेरी इस्मत मे कोई इल्जाम है ?

जहांगीर

मुझे इन बातों से क्या काम है ? (जाना जहांगीर का)

गाना

मेहर०

अफ़सोस भया हमदम छलिया  
 न रहा चमन जल जल गई कलिया;  
 साक़ बदन कर मनं मुख़ाये  
 जान को मेरी रोग लगाये,  
 पीत के शमसे मैं जलिया ॥

(जाना मेहरबानू का, आना सलमान का)

गाना

सलमान

मानो मानों मानों रे प्यारी बतियाँ

रिहाना जा जा नाही दिखावे तू जतिया यह बतिया सुरतियां  
सलमान बोसा दे एक गोरे गाल का प्यारी जान, बोसा दे एक गोरे गाल का ।

रिहाना चल मुवे, हट मुवे, घुस तू मनहूस मुवे ।  
सलमान मैं जो जाऊ तो पछतायेगी, दूल्हा कहा मुझ सा पायेगी ?

रिहाना निकल निकल उबर को, चल, अब न मचल यहा,  
यह लीजिये ई दीगर गुले शिगुल्ल; बीबी साहिबा को  
समझाते समझाते फिर सत पाई तो दूसरी बला सामने आई;  
घेर

क्या गिजा मेरी हुई खूने ज़िगर का पीना  
अपना सर फोड़ के इस मूजी का पीदू सीना ।

मुवे बदजात, अब सिफ़ात, तुझे को अपनी जूतियों पै निसार  
कहं, सदके हर चार कहं ।

सलमान अगर मुझे जूतियों पर से निसार करोगी तो फिर जिन्दगी किसके  
सर बसर करोगी ?

रिहाना चल बे उल्लू ! होसला तेरा । एक तो दीवाना दूसरे मूतो ने घेरा ।  
सलमान बाहरे चुददू, नखरा तेरा, गंजी कबूतरी महल मे डेरा ।

रिहाना चल रिजाला मतवाला, तुझे डसे साँप काला, कौड़ियाला, तू भर  
जाय कबूतरी बनाने वाला ।

सलमान हत् तेरे नखरे में गरम मसाला; हट न मुडी, हड़ बड़ा के उट्टी  
अब जान ! देख तो मैं कैसा रंगीला छवीला, सजीला शानोशौकत  
वाला तरहदार तेरा यार ।

रिहाना चल बदकार मेरे यार पर से तुझे कहं निसार; कहाँ तू गली का  
कुत्ता मुरदार और कहाँ मेरा यार अनवर नामदार ।

सलमान है, है, क्या कहाँ ? अनवर, वह अल्तर का बिरादर, रास्ते का  
पत्थर, मेरे बराबर । अरे मेरे हुस्न पर हूर अश अश करे, परी  
देख पाये तो गश्न खाकर गिर पड़े ।

रिहाना मला यह तो माना मगर मैं मेहरबानू की सहेली अलबेली और तू  
मुवा तेली, मेरा नाज क्यों कर उठायगा ? तेरे घर में है क्या ?  
मेरा खर्च कैसे उठायगा ?

सलमान अरे दीवानी तेरे लिए मेरे घर मे क्या है कमी; सुन, चूल्हा, चक्की,  
तवा डोई हंडी, चपनी, दसपनी, फुकनी, कावे की पियाली, फिरकी,



भंवरा, लट्टू, चट्टू, वजर बट्टू, गिल्ली-डंडा, फिर मैं संडा मुस्तंडा  
खुदा का दिया हुआ सब कुछ मौजूद है और जो कुछ नहीं है, वे  
छोटी सो दो चार चीजें नहीं है सो क्या हुआ ?

रिहाना क्या क्या है और क्या क्या नहीं है ?

सलमान खाना, कपडा, दौलत, इज्जत, बस यही नहीं और इसके नहीं होने का हरज नहीं । न आए की शादी न गए का ग्रम ।

रिहाना अब बदलगाम अपनी जुवान थाम ।

सलमान अय अकले खाम तेरी मांग भुडे हज्जाम, जानती है कि बत्ती भी कोई चीज है । अरे मैं गुलाम हूं तो तू कनीज है । दोनों की बनी जोड़ी, एक अन्या एक कोड़ी । तेरी मेरी जोड़ी बनी प्यारी जान अल्लाह सलामत रखेगा ।

रिहाना अय बदतमीज ! बेशक मैं कनीज, नाचीज, मगर आदमी आदमी में अन्तर है कोई हीरा कोई कंकर ।

सलमान अरे एक का है दूसरा हम सर जैसे कंकर वैसे पत्थर ।

रिहाना मुवे की आँख के आगे नाक, सुझे क्या छाक ।

सलमान शुक्र है कि मेरे आगे नाक है, भूल जाओ शिकवये गम्माजी । जल्द हो जाओ वस्ल मे राखी । जब भियाँ बीबी राखी तो क्या करेगा काखी ।

रिहाना चाहे मुल्ला बुलाओ या काखी पर यह तेरे हाथ न आयेगी बाजी । किसी और स करना हीलासाखी, जवा दराखी ।

सलमान अच्छा, अच्छा बीबी जान ! जब ही मैं अपने नाव का सलमान कि मेहरवानू से लू तेरी शादी का पयगान ।

गाना

रिहाना दूर दूर परे हो दूरवे ई ऊर, तू मुह को तेरे झुलसूं, मसानी मजदूर तू ।

सलमान दो चार छातें, ले भार लातें, बातें भीठी कर जान

रिहाना जा जा रे मूरख नादान ।

सलमान सुन प्यारी तू मान जारी न कर तूफ़ान

रिहाना जारे मूजी, शयतान अरे जा जा जा

सलमान अरे आ आ आ हट न ला खट न ला, बोसा झटपट दिला ।

रिहाना जा जा रे काले लगूर तू ।

(जाना दोनों का)

नोट : पात्रों में जहांगीर हैमलेट है, मेहरवानू अफ्रीलिया है, सलमान जहांगीर का नौकर और रिहाना मेहरवानू की सहेली है ।

- रिहाना जा जा नाही दिखावे तू जतिया यह वतिया सुरतिया  
सलमान बोसा दे एक गोरे गाल का प्यारी जान, बोसा दे एक गोरे गाल का ।
- रिहाना चल मुवे, हट मुवे, घुस तू मनहूस मुवे ।  
सलमान मैं जो जाऊ तों पछतायेगी, दूल्हा कहा मुझ सा पायेगी ?  
रिहाना निकल निकल उबर को, चल, अब न मचल यहा,  
यह लीजिये ई दीगर गुले शिगुत्त; बीबी साहिबा को  
समझाते समझाते फिर सत पाई तो दूसरी बला सामने आई;  
दोर  
क्या गिजा मेरी हुई खूने जियर का पीना  
अपना सर फोड़ के इस मूजी का पीटू सीना ।  
मुवे बदजात, बद सिकात, तुझ को अपनी जूतियों पे निसार  
करूं, सक्के हर बार करूं ।
- सलमान अगर मुझे जूतियों पर से निसार करोगी तो फिर जिन्दगी किसके  
सर बसर करोगी ?
- रिहाना चल बे उल्लू ! होसला तेरा । एक तो दीवाना दूसरे भूतो ने घेरा ।  
सलमान बाहरे चुद्दू, नखरा तेरा, गंजी कबूतरी महल मे डेरा ।  
रिहाना चल रिजाला भतवाला, तुझे डसे साँप काला, कौड़ियाला, तू मर  
जाय कबूतरी बनाने वाला ।
- सलमान हत् तेरे नखरे में गरम भसाला; हट न मुडी, हड़ बड़ा के उट्ठी  
अब जान ! देख तो मैं कैसा रंगीला छबोला, सजीला शानोशौकत  
वाला तरहदार तेरा यार ।
- रिहाना चल बदकार मेरे यार पर से तुझे करू निसार; कहाँ तू गली का  
कुत्ता मुरदार और कहाँ मेरा यार अनवर नामदार ।
- सलमान है, है, क्या कहाँ ? अनवर, वह अल्तर का विरादर, रास्ते का  
पत्थर, मेरे बराबर । अरे मेरे हुस्न पर हूर अश अश करे, परी  
देख पाये तो गध खाकर गिर पड़े ।
- रिहाना भला यह तो माना मगर मैं मेहरबानू की सहेली अलबेली और तू  
मुवा तेली, मेरा नाज क्यों कर उठायगा ? तेरे घर मे है क्या ?  
मेरा खर्च कैसे उठायगा ?
- सलमान अरे दीवानी तेरे लिए मेरे घर में क्या है कमी; सुन, चूल्हा, चक्की,  
तवा डोई हंडी, चपनी, दसपनी, फुफनी, कावे की पियाली, फिरकी,

भंवरा, लट्टू, चट्टू, वजर बट्टू, गिल्ली-डंडा, फिर मैं संडा मुस्तंडा  
खुदा का दिया हुआ सब कुछ मौजूद है और जो कुछ नहीं है, वे  
छोटी सो दो चार चीजें नहीं है सो क्या हुआ ?

रिहाना क्या क्या है और क्या क्या नहीं है ?

सलमान खाना, कपड़ा, दौलत, इज्जत, बस यही नहीं और इसके नहीं  
होने का हरज नहीं । न आए की शादी न गए का ग्रम ।

रिहाना अब बदलनाम अपनी जुवान थाम ।

सलमान अब अक़ले खाम तेरी माँग मुझे हज्जाम, जानती है कि बस्ती भी  
कोई चीज है । अरे मैं गुलाम हूँ तो तू कनीज है । दोनों की बनी  
जोड़ी, एक अन्या एक कोड़ी । तेरी मेरी जोड़ी बनी प्यारी जान  
अल्लाह सलामत रखेगा ।

रिहाना अब बदतमोज़ ! बेशक मैं कनीज, नाचीज, मगर आदमी आदमी  
में अन्तर है कोई हीरा कोई कंकर ।

सलमान अरे एक का है दूसरा हम सर जैसे कंकर वैसे पत्थर ।

रिहाना मुझे की आँख के आगे नाक, सूझे क्या छाक ।

सलमान सुरू है कि मेरे आगे नाक है, भूल जाओ शिकवये तम्माजी ।  
जल्द हो जाओ वस्ल में राज़ी । जब भियाँ बीबी राज़ी तो क्या  
करेगा काज़ी ।

रिहाना चाहे मुल्ला वूलाओ या काज़ी पर यह तेरे हाथ न आयेगी बाज़ी ।  
किसी और से करना हीलासाज़ी, ज़वां दराज़ी ।

सलमान अच्छा, अच्छा बीबी जान ! जब ही मैं अपने नाव का सलमान  
कि मेहरवानूँ से लू तेरी शादी का पयग़ान ।

गाना

रिहाना दूर दूर परे हो दूर खे ई ऊर, तू मुंह को तेरे मुलसूँ, मसानी मजदूर तू ।

सलमान दो चार छातें, ले मार लातें, बातें मीठी कर जान

रिहाना जा जा रे मूरख नादान ।

सलमान सुन प्यारी तू मान जारी न कर तूफ़ान

रिहाना जारे मूजी, शयतान अरे जा जा जा

सलमान अरे आ आ आ हट न ला खट न ला, बोसा झटपट दिला ।

रिहाना जा जा रे काले लगूर तू ।

(जाना दोनों का)

नोट : पात्रों में जहांगीर हैमलेट है, मेहरवानू अक़ीलिया है, सलमान जहांगीर  
का नौकर और रिहाना मेहरवानू की सहेली है ।

## हरिश्चन्द्र

(रचना-काल लगभग १८९५ ई०)

बाब तीसरा दिखाव पाचवा

काशी—मसानघाट—रात का वक्त ।

(घाट किनारे हरिश्चन्द्र, डोम के लिबास में कम्वल ओढ़े झाड़ू देकर अपनी हालत पर शुक करता है)

हरिश्चन्द्र संसार सपने की संपत्त हैं; उस कर्तार ने मुझे यह प्रत्यक्ष दिखा दिया, नामुराद नसीब ने मान के आसमान से गिरा, नीच मलिन बना साफ़ बता दिया कि इस झूठी दुनिया की बड़ाई छुटाई, हेच और हवाई है। धन्य है उस परमानंद परमेश्वर को, जिसने ईमान की सलामती के साथ इस मसान में पहुँचा, जहान की बेवुनियाद हस्ती का बोध करा दिया। हा !!

सर्वथा छंद

एक चले हाथी पर चढ़के, हाथ मले दुखिया एक रोवे ।

एक सजन को मान मिले, तो एक हज़ारों में पन खोवे । . .

एक फ़कीरी हाल करे, तो एक धनी धनवन्तर होवे ।

मौत करे घावा, तब दोनो एक सान चिता पर सोवे ॥

(तारामति रोहित की लाश उठाकर लाती है और ज़मीन पे रखकर सोम करती है)

तारामति हा बेटा ! हा प्यारा ! किस नौद में तू सोया ?  
अय प्यारा ! महपारा ! आँखें तो खोल,

अय नाज़ों के पाले ! आँखों के उजियारे ।

अय हारे, दुखियारे ! ओ प्यारे ! ओ प्यारे ! !

जायो तो अय बेटा ! उठो तो अय बेटा !

कुछ माँ की अय बेटा ! मुंह से तो बोल !

(तारामति रोती है, हरिश्चन्द्र दिल कड़ा करके लपकती आवाज़ से पूछता है)

हरिश्चन्द्र अरे तू कौन है जो ऐसी अंधेरी रात में बेवक्त यहाँ आई है ?  
(जवाब न देने से हरिश्चन्द्र जोर से पूछता है) अरे ! बोलती क्यों नहीं ? ऐसे बेवक्त मुर्दा लाने, चोरी चोरी आने का कारण क्या ?

मुसद्दस

तारामति मां, वच्चे के लाश को सर पीटती लाई है  
हय हय मेरी बेकस की यह एक कमाई है ।  
दुखिया हू, मुसीबत नई मैंने यहीं पाई है ।  
सर पर न तो अम्मा है, न बाबा है, न भाई है ।  
जिस शस्त्र को था हासिल आराम जमाने का,  
मकदूर नहीं उसको अब लाश उठाने का ॥

हरिश्चन्द्र दुखिया, सुखिया, मकदूर, बेमकदूर, यह चाडाल अब एक नहीं  
समझता । दिन को आती तो थोड़े में काम निकल जाता मगर  
इस समय बे पूरा दाम दिए मुर्दा जलाने न पायगी ।

(तारामति दीवानों की तरह लाश से बातें करती और रोती है ।)

तारामति हाय बेटा ! मैं क्या सुनती हू ! मैं तुझे जलाने आई हूँ ? नहीं,  
नहीं; मैं तुझे न छोड़ूंगी; तेरे साथ चलूंगी, तेरे साथ जलूंगी । बेटा !  
बेटा ! एक बार तो बोलो । क्या अब माता कहके न पुकारोगे ?

हरि० अरे दीवानी !

तारा० मैं दीवानी नहीं हूँ, स्थानी हूँ । यह मेरा फूलों की सेज पर सोने  
वाला बेटा है जो छाक पर लेटा है । यह इसके फूल से गाल जो  
काल खाने से काले हो गए हैं, सदा गुलाब से लाल थे, और मैं  
इसे हजार बार चूमा है ।

हरि० (खुद से) हा ! परमेश्वर ! ! यह कैसा काम मुझे मिला । ऐसी  
अधीन पर कैसे न आए दया । (तारामति से) अय नारी ! मुसीबत  
की भारी ! ! क्या तेरा एक भी अपना नहीं, जो तू इस भयानक  
रात अकेली आई और आप मुर्दा उठा लाई ?

(तारामति रोती है, हरिश्चन्द्र भना करता है) ।

मुसद्दस

अब रोने से क्या फायदा, क्यों मारे हैं नारे ?

जी उठते हैं रोने से कही मौत के भारे ?

सोंते हैं जो सोने के छपरघट पे विचारे,

एक रोख जमी पर वही जाते हैं उतारे ।

## हरिश्चन्द्र

(रचना-काल लगभग १८९५ ई०)

बाव तीसरा      दिखाव पांचवा

काशी—मसानघाट—रात का वन्त ।

(घाट किनारे हरिश्चन्द्र, डोम के लिबास में कम्वल ओढ़े झाड़ू देकर अपनी हालत पर शुक्र करता है)

हरिश्चन्द्र

संसार सपने की संपत्त है; उस कर्तार ने मुझे यह प्रत्यक्ष दिखा दिया, नामुराद नसीब ने भान के आसमान से गिरा, नीच मलिन बना साफ़ बता दिया कि इस झूठी दुनिया की बड़ाई छुटाई, हेच और हवाई है। धन्य है उस परमानंद परमेश्वर को, जिसने ईमान की सलामती के साथ इस मसान में पहुँचा, जहान की बेबुनियाद हस्ती का बोध करा दिया। 'हा !!

सवैया छंद

एक चले हाथी पर चढ़के, हाथ मले दुखिया एक रोवे ।

एक सजन को मान मिले, तो एक हज़ारों में पन खोवे । . . .

एक फकीरी हाल करे, तो एक धनी धनवतर होवे ।

मौत करे घावा, तब दोनों एक सान चिता पर सोवे ॥

(तारामति रोहित की लाश उठाकर लाती है और ज़मीन में रखकर सोग करती है)

तारामति

हा बेटा ! हा प्यारा ! किस नींद में तू भोया ?

अय प्यारा ! मेहपारा ! आखे तो खोल,

अय नाज़ों के पाले ! ओखों के उजियारे ।

अय हारे, दुखियारे ! ओ प्यारे ! ओ प्यारे !!

जागो तो अय बेटा ! उठो तो अय बेटा !

कुछ माँ को अय बेटा ! मूँह से तो बोल !

(तारामति रोती है, हरिश्चन्द्र दिल कड़ा करके लयस्ती आवाज़ से पूछता है)

हरिश्चन्द्र अरे तू कौन है जो ऐसी अंधेरी रात में बेवक्त यहाँ आई है ?  
(जवाब न देने से हरिश्चन्द्र जोर से पूछता है) अरे ! बोलती क्यों नहीं ? ऐसे बेवक्त मुर्दा लाने, चोरी चोरी आने का कारण क्या ?

मुसद्दस

तारामति मां, बच्चे के लाश को सर पीटती लाई है  
हय हय मेरी बेकस की यह एक कमाई है ।  
दुखिया हू, मुसीबत नई मैंने यही पाई है ।  
सर पर न तो अम्मा है, न बाबा है, न भाई है ।  
जिस घस्स को या हासिल आराम उमाने का,  
मक़दूर नहीं उसको अब लाश उठाने का ॥

हरिश्चन्द्र दुखिया, सुखिया, मक़दूर, बेमक़दूर, यह चांडाल अब एक नहीं  
समझता । दिन को आती तो थोड़े में काम निकल जाता मगर  
इस समय बे पूरा दाम दिए मुर्दा जलाने न पायगी ।

(तारामति दीवानों की तरह लाश से बातें करती और रोती है ।)

तारामति हाय बेटा ! मैं क्या सुनती हूँ ! मैं तुझे जलाने आई हूँ ? नहीं,  
नहीं; मैं तुझे न छोड़ूंगी; तेरे साथ चलूंगी, तेरे साथ जलूंगी । बेटा !  
बेटा ! एक बार तो बोलो । क्या अब माता कहके न पुकारोगे ?

हरि० अरे दीवानी !

तारा० मैं दीवानी नहीं हूँ, स्थानी हूँ । यह मेरा फूलों की सेज पर सोने  
वाला बेटा है जो खाक पर लेटा है । यह इसके फूल से गाल जो  
काल खाने से काले हो गए हैं, सदा गुलाब से लाल थे, और मैं  
इसे हजार बार चूमा है ।

हरि० (श्रुद से) हा ! परमेश्वर ! ! यह कैसा काम मुझे मिला । ऐसी  
अवीन पर कैसे न आए दया । (तारामति से) अय नारी ! मुसीबत  
की भारी ! ! क्या तेरा एक भी अपना नहीं, जो तू इस भयानक  
रात अकेली आई और आप मुर्दा उठा लाई ?  
(तारामति रोती है, हरिश्चन्द्र मना करता है) ।

मुसद्दस

अब रोने से क्या फायदा, क्यों मारे हैं नारे ?  
जो उठते हैं रोने से कही मौत के मारे ?  
सोंते हैं जो सोने के छपरघट पं बिचारे,  
एक रोज़ ज़मी पर बही जाते हैं उतारे ।

“जो आए है दुनिया में वह सब कूच करेंगे,  
इस जीने का अंजाम यही है कि मरेंगे।”

तारा० हाय ! पर मुझे कृपा कर कुछ तो उपाय बता दो ।

हरि० कर चुका कर जला दो , नही तो नदी में कच्चा ही बहा दो ।

तारा० कर क्यों कर चुकाऊ एक कौड़ी भी कही नही मिलती कि लाऊं ।  
(हरिश्चन्द्र तारा के गले में मंगल डोरा देखके कहता है)

हरि० अय मक्कार औरत ! इस तेरे गले में मंगल डोरा है, वह बेच कर  
क्यों नही कर चुकाती है ?

तारा० ओ नीच मसानी ! जो डोरा त्रिशंकु के कुल के सिवा किसी को  
नजर नही आ सकता, वह तेरी आँख में कैसे समाया ? क्या त्रिशंकु  
के प्रताप का ऐसा अंत आया ?

(हरिश्चन्द्र ‘त्रिशंकु’ का नाम सुनके तारामति पर शक लाता है )  
हरि० हा, कौन ? (फ़ानूस से देखकर तारामति को पहचानता है) तारा ! !  
(तारामति हरिश्चन्द्र को पहचानती है, दोनों एक-एक से मिलते  
है )

तारा० हाय ! ओ प्राणनाथ ! ! ऐसे कठिन कष्ट में तुम कहाँ हो ? तुम्हारी  
अमागिनी तारा ! (रोहित को बताकर) तुम्हारा प्यारा रोहित  
(हरिश्चन्द्र रोहित की लाश को जानू पर लेकर रोता है ।)

हरि० हा ! बेटा रोहित ! ! यह क्या प्यारी तारामति !

तारा० अक्रसोस प्राणपति ! ! यह क्या आपकी मति ?

हरि० प्रिया, तुम्हारे विक जाने के बाद मे इस घाट के डोम के साथ बिका;  
पर तुम्हारी यह क्या दशा ? अरे रोहित को क्या हुआ ?

तारा० फूल चुनते इसे सापने डसा, रोहित दगा दे चल बसा । प्राणनाथ !  
लो जिसे तुमने पँदा किया उसे अब अपने हाथ से आग दो ।

हरि० (रोता है) अरे इसे क्यों तू यहाँ लाई ! क्यों इसकी मूर्त मुझे  
दिखाई ? अगर खबर न पाता, यह मेरे अनजानपने में मर जाता,  
तो मैं सदा इसकी कुशल मनाता ! अक्रसोस ! ! इसने भी दगा  
दिया, माता पिता से किनारा किया । हा प्रिया !

वयत

यह आस मुझे थी कि कफन मुझ को यह देगा  
क्या जाने थे कि हाथ से मेरे ही जलेगा ।



- तारा०      प्राननाथ ! मैंने जो आपका दर्शन पाया, तो सब शोक भुलाया ।  
ईश्वर की गति के अधीन हो इसकी क्रिया करो ।
- हरि०      प्रिया ! जो अपने मालिक से दगा करता है, वह दोनों जहान में  
बुरी मौत मरता है । अग्नि संस्कार तो वे कर दिए कठिन है ।  
दुंदवार है ।
- तारा०      प्रानपति ! आपको दगा कभी न करने दूगी । जो उचित हो सो  
करो , जो मर्जी हो मुझे कहो ।
- हरि०      प्यारी ! एक बार फिर अपने मालिक के पास जाओ, जैसे वह  
माने, उसे समझा मना कर कम से कम एक पैसा, थोड़ा कपड़ा,  
थोड़ा घी लाओ ।
- तारा०      उस निंद्यी ब्राह्मण से कुछ आम तो नहीं है परन्तु आपकी आज्ञा  
सीस चढ़ा जाती हूँ, जो मिल गया तो लाती हूँ ।
- हरि०      जाओ ! ईश्वर दया करेगा ।  
(तारामति जाती है, हरिश्चन्द्र लाग को देखकर रोता है)

नोट : इस नाटक की हिन्दी भाषा ध्यान देने योग्य है ।

## महाभारत

रचना काल : सन् १९१३ ई०

अंक १—प्रवेश १

अद्भुत भवन

(मय दानव का बनाया हुआ भवन जिसमें जल की जगह स्थल और स्थल की जगह जल, इसी तरह दीवार का दर्वाजा और खरवाजे की दीवार नजर आती है। युधिष्ठिर के राजसूय यज्ञ में देश देश के राजा-महाराजा और रानी-महारानियाँ जमा हैं। मेहमान रानियाँ यज्ञशाला और भवन को देखकर आनंद का गीत गा रही हैं।)

गाना

आली छाई आज जगत खुश हाली।

उमड़ घुमड़ आई घटा पीतवर्ण लिए लाली ॥ आली०

उत्सव की छवि माहि सबके हैं नैन लगे

पक्षिन के सब जोड़े शुभ आशिष देन लगे।

निज निज बोली में, मनहर है सुरंग सुमन,

विध्न हरत हरियाली । ॥ आली० ॥

गाना

सत्यभामा

कोई प्रीत को रीत बतादो नई

करके जतन में तो हार गई

छल छन्द है छँल की नस नस में

नित खात हैं झूठी भेरी कसमें;

मन डालके सौतिन के बस में

मुधि श्याम ने मोरी बिसार दी।

तब मान गुमान वो आन मिले।

रवमणि

बोहतान है यह इनकी बतिया

रस रंग में काटत हैं रतिया

नित श्याम लगावत है छतियाँ  
यों ही रात गुजारत कई कई;  
सच बात है जो यह गिला में करू ।

द्रौपदी

जो चाहो कि प्रीतम हो अपना  
पति नाम की माला सदा जपना  
नहिं गैर का देखो कभी सपना,  
तब जानो यह देह पवित्र भई ।  
इसी मोहनी मन्त्र का जाप करो ॥

सत्यभामा

नहिं लाभ समय कुसमय से कभी  
ढिग आत न इनके भय से कभी,  
सर बाह पैं डाल के ऐसे कभी  
न निगाह निगाह में डाल दई  
मुख चुम्बन की नहो चाट चखी ॥

रक्षमणि

भला छोड़ के भिसरी भली से भली  
कभी खायगा क्या कोई गुड की डली  
यह है कामलता की सुरग गली  
में कटेली हूँ कटकी सुलमयी  
मोहे काहे लगायेगे श्याम गले ॥

द्रौपदी

जिसकी है पति प्रति प्रीति धनी  
वही साजन की है खरी मजनी  
उसी का दिन है उसी की रजनी  
जिन जान बलमुवा पै वार दई  
वही भाम्यवती वही सुहागवती ।

(श्रीकृष्ण महाराज आते हैं; उन्हें देखकर द्रौपदी चल देती है।)

गीतिका

कृष्ण

हो रहे है आज तो आपस में झगड़े प्यार के  
कौन समझाता है देखे अर्थ इस तकरार के  
प्रेम के मन्दिर में आना है जिसे झोपे नही  
जल्द आ जाये ये दोनो पट खुले हैं द्वार के ॥

सत्य०

दरुल देना पराई बातों में  
हो न जाय लड़ाई बातों में ।

कृष्ण

अजी लड़ लो, झगड़ लो परन्तु वह प्रीत की रीति तो सीख लो ।

- रुक्मणि इन्ही को सिखाइए । इसकी जरूरत इन्ही को हर घड़ी रहती है ।  
 सत्य० सच है क्योंकि तुम्हारी सेवा में तो प्रीत प्रीतम को लिए हर वस्तु  
 खड़ी रहती है ।
- रुक्मणि और तुम्हारे पास तक नहीं आकती, गजब की बात है ।  
 गिला तक दीर का है बेसबब तकदीर वालों को  
 यह किमका इश है ? सूखो, ज़रा इनके दुशालों को  
 रुपट्टा पोंछता रहता है हरदम किस के मालों को  
 किसें सौ बार दिन में बाँवना पडता है वालों को ?  
 उडा करतो है अबसर धम्जियाँ किसके दुकूलों की ?  
 उतरता है कहीं मसलो हुई मालायें फूलों की ?
- सत्य० यह सब बातों की सफ़ाई है बर्ना मेरे दिल से पूछो मैं ऐसी पटरानी  
 होने से बाज़ आई । बहन ! अब तो तुम मुझे अपनी दामी बना लो ।  
 क्योंकि हिस्से में तुम्हारे आ चुके है सात दिन,  
 कुछ न होगा स्याम के दर्शन तो होंगे रात दिन
- कृष्ण यह तुम्हारा जो कुछ वादविवाद है वो सब बेहद प्रेम का  
 प्रसाद है—  
 पल भी जुदाई में हमसर है साल के,  
 लेकिन पलों से कम है महीने बिसाल के ॥  
 गाना तोटक
- कृष्ण सुख में सब आयु गुजार सकें दुख एक घड़ी जब पावत है ।  
 अकुलावत है, धवरावत हैं, पल को फिर कल्प बतावत है ।  
 मन पीत ने जीत लियो जिनको अनरीत के गीत वो गावत हैं ।  
 कुछ प्रेम के जोश में होश नहीं बस और को दोष लगावत हैं ।
- सत्यभामा बाहू जी ! ये बतिया तेहारी है पतिया बिहारी । दोनों का मन  
 और रुक्मणि समझाना पूरे नटखट को कान्हा, ऐसी होशियारी ।
- कृष्ण मानो जी मोरो मानो  
 दोनों बातें ये कोरी मानो  
 कृष्ण दोनों की दोनों मोली हैं  
 दोनों जाहिर बातें अनमोली है  
 लेकिन अन्दर से पोली हैं  
 जायें बलिहारी यह बतियाँ ॥  
 (सब चले जाते हैं । भीमसेन दुर्योधन को अपने नये मकान को

सँर कराता इस मुकाम पर भी लाता है, शकुनी साथ है।)

भीम यह भवन भी मयदानव की दस्तकारी है।

शकुनि (बहकाने के तौर पर दुर्योधन से) यह दिखाना भलाना आपके जलाने के लिए चिनगारी है।

दुर्योधन (जवाब में शकुनी से) मैं समझता हूँ यह दरपरदा दिलाकारी है, सँर कराना छुपी कटारी है। (भीम से) वाह, वाह ! यहां जो चीज है बड़ी ही प्यारी है। हर एक वस्तु शोभायमान है। (पोशीदा तौर पर) यह भवन नहीं पांडवों की ख़्तारी का सामान है, (द्रौपदी वर्यरह सहनशी से देख रही है)

भीम यह रास्ता उधर से घूम कर यज्ञशाला को जाता है।

शकुनि (मड़का कर) देखा ! किस घमण्ड से रास्ता दिखाता है ?  
दुर्योधन हा, मेरे सामने शस्त्री जताता है। (जाहिर) ईश्वर जाने इसका नक़्शा, इसका काम मुझे बहुत ही भाता है।

द्रौपदी (अपनी हमजोलियों से) यह जो कुछ तारीफें इस मकान की हैं, दिल की नहीं जवान की हैं—

छुपते नहीं छुपाए कभी तेंको-बद के तौर।

आँखों से आश्कार है देखो हसद के तौर ॥

भीम देखिये यह चबूतरा देखने में बिल्कुल हकीर है भगर इसके काम पर गौर कीजियेगा तो मालूम होगा कि बेनखीर है।

शकुनि (दुर्योधन से) गोया इन के दिल से आपने ये चीजें कभी नहीं देखी। दुर्योधन कोई राजा नहीं कंगाल फ़कीर है।

दुर्योधन (होज़नुमा चबूतरे को देखकर) अहा यह जल कैसा निर्मल बह रहा है।

शकुनि जो जवाने हाल से कह रहा है कि देखें पहले कौन मेरी स्वच्छता की बहार लूटे।

दुर्योधन (अपने दिल से) हे मयवान इस संपत्ति पर बिजली टूटे।  
(दामन संभाल कर पानी में उतरना चाहता है।)

भीम (हंसकर) है, यह आप दामन क्यों संभालते हैं ? (शकुनी से) शकुनी जी ! आप जूता और जूराब क्यों निकालते हैं ?

दुर्योधन अजी ज़रा इस कुंड की सँर करेंगे।

द्रौपदी (ऊपर बैठी हुई) नहीं तो चुल्लू भर पानी में डूब मरेंगे।

- भीम (हंस कर) बाह भाई, साहब ! क्या आज आखों में मुरमा नहीं लगाया जो पत्थर के फ़ाँसों को पानी का कुंड बताया ?
- पानी की लहर कब है यह पत्थर की चीन है ।  
समझे हो इसको होखे ये सूखी ज़मीन है ।
- दुर्योधन (खिसियाता होकर) कमाल है ।
- शकुनि बाकई कमाल है ।
- दुर्योधन (बख़ुद) इस मकान की सँर भी एक बवाल है ।
- भीम बलिये अब ज़रा उपर की भी सँर करें ।
- दुर्योधन आइये ।  
(दुर्योधन आगे बढ़ते ही घम से पानी में गिरता है; भीम कहकहा लगाता है; द्रौपदी चर्ररह भी हंसी उड़ाती है)
- भीम क्या साहब क्या आज गोंते खाने की ही ठानी है। यह तो साफ़ नजर आ रहा है कि पानी है ।
- द्रौपदी चकाचौध से भवन की बिगड़ गया सब तौर  
अंधे की ओलाद है सूखे क्योंकर तौर ॥
- दुर्योधन मुझे कहत है द्रौपदी अंधे की ओलाद ।
- शकुनि हा राजन इस यज्ञ में है अपमान प्रसाद ॥  
हसी उड़ाये आपकी यह ग़रूर का काम ।
- दुर्योधन बदला लू इस हसी का तो दुर्योधन नाम ॥
- भीम अब खामखाह सफ़्रीक होने से क्या फ़ायदा है । लबियत की संभालिये, चलिये कपड़े बदल डालिये—  
(दीवार को दर्वाज़ा समझ कर दुर्योधन आगे बढ़ता है और टक्कर लगती है, फिर हंसी होती है ।)
- दुर्योधन या मेर कर्तार यह दरवाज़ा है या दीवार ?
- भीम अजी इधर से निकल आइये ।
- दुर्योधन उपर कहा से आऊ दरवाज़ा तो है ही नहीं, क्या दीवार में घुस जाऊँ ?
- भीम अजी भाई साहब कहते हुए तो धमड़ाए । खुले हुए दरवाज़ों को दीवार न बताइये । लीजिए मैं आगे चलता हूँ अब तो आइए ।
- (सब का जाना)

नोट : इस दृश्य में लेखक ने दुर्योधन को 'अंधे की ओलाद' कहलवाकर उसे अपने असम्मान का बदला लेने के लिए प्रेरित कर छूत-दृश्य का अस्तित्व दिखाया है ।

## वीर अभिमन्यु

प्रथम अंक

सातवां दृश्य

चक्रव्यूह

(मुख्य द्वार पर जयद्रथ खड़ा हुआ है)

जयद्रथ

(स्वगत) मुझे भगवान शंकर का वरदान है कि अर्जुन को छोड़कर  
सौ चारों पांडवों को परास्त कर सकता हूँ। आज अर्जुन बहुत  
दूर है। अब मुझे किसी का डर नहीं है। युधिष्ठिर, भीम, नकुल,  
सहदेव ! आज तुमने सर उठाया तो समझ लेना सर नहीं है—

बाण चलाऊँ जिधर, उधर हो जाय सफ़ाई।

धनुष उठाऊँ जिधर, उधर मच जाय दुहाई ॥

उड़े व्योम पर भूल, तू दे रवि-विभ्रत दिखाई।

इस प्रकार मैं कल आज, धनशोर लड़ाई ॥

इसी जगह आजायें, यदि वह पाण्डव चारों।

तो मेरे बाणों पर नाचें, ताण्डव चारों ॥

(अभिमन्यु का प्रवेश)

अभिमन्यु

भूल जा, भूल जा, अपने इस अभिमान को भूल जा। मृग के  
पीछे दौड़ने वाले शिकारी ! सिंह को देख, धनुष बाण को भूल जा।

जयद्रथ

जा, जा दुधमुंहे बच्चे ! जा मेरी क्रोध की तुरी से तेरा दूध फट-  
न जाये।

अभि०

मेरे मुंह में वह दूध नहीं जो तुरी से विलगा जाये।

झरता हूँ तेरी अग्नि से, कहीं और उवाल न आ जाये ॥

जय०

उवाल ? अरे, जरा मुह को संभाल। मैं तो तुझे एक संपो लिया  
समझ रहा था। तू तो काले की तरह फुकारने लगा। बड़ी बड़ी  
बातें मारने लगा।

अभि०

बड़ों का अस्तित्व छोटों से ही है। प्रत्येक छोटी वस्तु आगे चलकर  
बढ़ती है और बड़ी हुई वस्तु अपने उच्च स्थान तक पहुँच कर-

## पारसी थियेटर : उद्भव और विकास

फिर नीचे गिरती है। इसलिए अपनी अघेड़ अवस्था को देखकर पतन की दशा ध्यान में ला। ज्यादा बातें न बना, बाज आ।

जय०

बाज आ ! एक चिड़िया का बच्चा, बाज के सामने चहचहाये और बाज बाज आये ? बोल क्या चाहता है ? लड़ाई लड़कर शीश का बलिदान या प्राणदान ?

अभि०

प्राणदान ? चक्रव्यूह के दरबान, इस प्रकार बोलते हुए तुझे लज्जा नहीं आती ? दुष्ट कौरवों के पक्षपाती, प्रतिघाती, संभल-

मैं तेरी आन तोड़ दूँ, अभिमान तोड़ दूँ।

तेरा यह धनुष तोड़ दूँ, और बान तोड़ दूँ॥

जिस व्यूह के मुखद्वार का तू नागराज है।

उस व्यूह और व्यूह को सब शान तोड़ दूँ॥

जय०

यह अहंकार ! अच्छा, आज्ञा राजकुमार।

(दोनों का वाणयुद्ध, फिर असियुद्ध, फिर गदायुद्ध; अन्त में कुस्ती का होना और अभिमन्यु का जयद्रथ को पृथ्वी पर पटक देना, जयद्रथ का मूर्च्छित होना।)

अभि०

(स्वगत) अहंकारी मूर्छित हो गया। पृथ्वी माता की गोद में सो गया। अब मारना पाप है। मूर्छित पड़े हुए योधा का शीश काटना वीरों के लिए पदचात्ताप है। इस कारण इसको यही इसी अवस्था में छोड़ना चाहिए और चलकर द्रोणाचार्य के बनाए हुए चक्रव्यूह को तोड़ना चाहिए।

दूर यह काटा हुआ, खुटका निकल बिल्कुल गया।

व्यूह है अब सामने और मार्ग अपना खुल गया॥

(अभिमन्यु व्यूह में प्रवेश करता है और जयद्रथ मूर्छा से जागता है।)

जयद्रथ

(स्वगत) हैं, मैं मूर्च्छित हो गया ? एक नादान बालक मुझे मूर्छित करके व्यूह में चला गया ? यदि वह चाहता तो इस मूर्छित अवस्था में मेरा सिर काट लेता। परन्तु नहीं; आखिर अर्जुन का पुत्र है पाण्डु का पवित्र रक्त है, आर्यजाति का गौरव है। धन्य है उस कोस को जिसने ऐसा लाल जाया। धन्य है उस पिता को जिसने ऐसा पुत्र पाया। धन्य है उस जाति को जिसमें ऐसा रत्न जग-



नगाया । धन्य है उस देव को जहाँ ऐसा कर्मवीर जन्म लेकर आया ।

हाँ, मैं सिन्धुराज हो कर, महान वीर होकर, एक बालक से - पराजित हो गया, पाषाण पानी में गलित हुआ ।

हस्ती के दन्त उखाड़े जो, जो सिंह से रण में पोंच न हो ।

वह बालक द्वारा मूर्छित हो, तो कैसे उसको सोच न हो ॥

(थोड़ी देर बाद) परन्तु क्या मैं उसे जीता छोड़ दूँगा ? नहीं ।

वह मूर्ख था जो उसने मुझे छोड़ दिया । मैं उसको नहीं छोड़ सकता । प्रथम तो वह व्यूह ही में मारा जायगा और यदि वहाँ

से बच गया तो मेरे बाणों से कब बचने पायेगा ।

कहा छिप के जायगा, सब ओर मय है ।

यहाँ भी प्रलय है, वहाँ भी प्रलय है ।

वह क्या है ? पिता पर भी उसके विजय है,

जयद्रथ के शुभ नाम में पहले 'जय' है ।

कभी टूटे हुए स्थान को बनाय देता हूँ । अभिमन्यु आ गया सो आ गया, अब और कोई नहीं आ सकता । बोलो, सुयोधन महाराज की जय ।

(जयद्रथ एक ओर को चला जाता है, अभिमन्यु व्यूह तोड़ता हुआ दिखाई देता है ।)

अभिमन्यु विजय, विजय, व्यूह के इस भाग पर भी विजय । (सामने द्रोणाचार्य को देख कर) यह, कौन ! आचार्य !! (द्रोण के चरणों में बाण मार कर) प्रणाम है ।

द्रोणाचार्य धन्य, प्रणाम करने के लिए पहले बाण का लक्ष्य मेरे चरणों पर करना यह अजुन जैसे धनुषधारी के पुत्र वीर अभिमन्यु का ही काम है ।

अभि० आचार्य ! संभल जाइए । अब दादा से नाती का संग्राम है ।

द्रोण० पुत्र अभिमन्यु ; मैं तुम्हें परामर्श देता हूँ कि तुम व्यूह में से निकल जाओ व्यर्थ प्राण न गवाओ ।

(स्वगत) बनाया व्यूह या दुर्योधनादिक के चढ़ाने पर ।

किसी की क्रोध में बुद्धि नहीं रहती ठिकाने पर ।

उठे ये पाण्डवों में से-किसी को हम मिटाने पर,

नहीं मालूम था आ जायगा बालक निगाने पर।  
प्रतिज्ञा और दया में अब लड़ाई होने वाली है  
मलाई में न जाने क्या बुराई होने वाली है ॥

अभि० दादा, दादा, आप क्या कह रहे हैं ?

द्रोण० यही कि तुम लौट जाओ ।

अभि० क्या लौट जाऊँ ? अर्जुनकुमार होकर उस्ता चला जाऊँ ? नहीं  
आचार्य ! नहीं; यदि तुम्हें मेरी अवस्था पर कुछ विचार हो तो  
तुम्हीं मेरे आगे से हट जाओ । मेरे निर्दोषी धनुष को गुरु हत्या,  
ब्रह्महत्या, वृद्धहत्या का दोष न लगाओ । यह हाथ अत्यापी कौरवों  
के लिए है, आचार्य के लिए नहीं । अधर्मियों के लिए है आर्य्य के  
लिए नहीं ।

द्रोण० देखो मैं फिर कहता हूँ मान जाओ ।

अभि० मैं भी फिर कहता हूँ मेरे आगे से हट जाओ । तुम मेरे पितृ गुरु  
हो । तुम्हारा लक्ष्य करने के लिए मैं तैयार नहीं । मेरे पाणों  
को तुम्हारे पवित्र रक्त के चाटने का अधिकार नहीं । (कुछ ठहर  
कर) है ! तुम खड़े हो ? कुछ सोच रहे हो ? आचार्य, आपार्य !

क्या चिन्ता कर रहे हो ?

द्रोण० बेटा ! मुझे अपनी चिन्ता नहीं । चिन्ता है तो तेरी, ममता है  
तो तेरी ।

अभि० हैं ! चिन्ता !! ममता !!! मेरे लिए । किसको ? आपको ?  
एक शत्रु के पक्षपाती को ?

द्रोण० पुत्र ! मैं युद्ध में पाण्डवों का शत्रु हूँ परन्तु और सब समय पाण्ड  
का हित हूँ ।

अभि० ऐसा है तो आप हमारी सेना का सहारा क्यों कर रहे हैं ? कौरवों  
की ओर से क्यों लड़ रहे हैं ?

द्रोण० केवल अपना धर्म सम्भालकर, वननबद्ध होकर ।

अभि० अच्छा, आज अर्जुन की अनुपस्थिति में आपने पञ्चभूह क्यों निर्माण  
किया है ? क्या आपने जान बूझकर यह अनर्थ और यह अपराध  
अपने पवित्र उद्देश्य में नहीं लिया है ? मुझे क्षमा करें । मैं आज  
प्रतिज्ञा कर चुका हूँ कि मेरे द्वारा पञ्चभूह भेदन होगा ।

द्रोण० तो मैं भी प्रसन्न होकर चुका हूँ कि उक्त पञ्चभूह में पाण्डवों के निगी  
थोर का भेदन होगा ।

अभि० (चिन्ता नहीं कर्मवीर के लिए भरने की परवाह नहीं। वस, दादा गुरु ! नहीं मानते तो समझो। यह भेट अंगीकार करो। अपने शिष्य की संतान का यह पञ्च-पुण्य स्वीकार करो।

(वाण मारता है।)

श्री० (स्वगत) मुझे आज क्या हो गया है ? मैं जब धनुष उठाता हूँ तो हाथ फिसलते हैं। वाण प्रत्यंचा से बाहर नहीं निकलते हैं। और उधर उसके तीर बराबर तीखी मार कर रहे हैं, बार पर बार कर रहे हैं।

श्री० यह क्या है कान पै गाता कोई यह गीत है ?

श्री० यह जो हो रहा है, धर्म से विपरीत है।

अभि० क्यों नहीं लड़ते, हृदय क्या आपका भयभीत है ?

(श्री०) युद्ध बालक से करे आचार्य, यह अनरीत है।

इसलिए इस युद्ध में, अभिमन्यु ! तेरी जीत है।

(आचार्य का एक ओर की चले जाना।)

अभि० (ब्यूह तोड़ते हुए) कहा है ? कहाँ है ? वह दुराचारी दुर्योधन कहा है ? हमारी बड़ी माता महारानी द्रौपदी की साड़ी उतारने वाला दुष्ट दुःशासन कहा है ?

आ पहुँचा है क्षीर पर ब्यूह फाड़ता सिंह

भूगो तुम्हारे कान पै, अब दहाड़ता सिंह ॥

(दुःशासन का सम्मुख होना)

दुःशासन नन्हें नादान, यह जरा सी जान और इतनी लम्बी जुबान ?

जी में आता है, अभी तुझे पृथ्वी पर सुला दिया जाय, यमपुरी पहुँचा

दिया जाय; परन्तु तेरी अवस्था को देखकर दया आती है। तुझ

पर हाथ डालते हुए इन हाथों को लज्जा आती है।

अभि० लज्जा ? और उन हाथों को जो एक पतिव्रता सती नारी की साड़ी

भरी सभा में उतारते हुए भी न लज्जाये थे ? धर्म ? और उन

धर्मदार हाथों को धर्म जो अपनी मामी के बाल खींचते हुए,

उसे पसीटते हुए, राजसभा में लाये और फिर भी नहीं शरमाये

थे ! उन्हीं बड़े बड़े घुंघराले केशों का बदला, आज तेरे इन काले

काले बालों से लिया जाएगा। पत्थर का जवाब पत्थर से दिया जायगा।



अभि० चिन्ता नहीं कमबीर के लिए मरने की परवाह नहीं। वस, दादा गुरु ! नहीं मानते तो संभलो। यह भेंट अंगीकार करो। अपने शिष्य की संतान का यह पत्र-पुष्प-स्वीकार करो।

(वाण भारता है)

श्री० (स्वगत) मुझे आज क्या हो गया है ? मैं जब धनुष उठाता हूँ तो हाथ फिसलते हैं। वाण प्रत्यचा से बाहर नहीं निकलते हैं। और उधर उसके तीर बराबर तीखी भार कर रहे हैं, बार पर बार कर रहे हैं—

हैं। यह क्या है कान पे गाता कोई यह गीत है ?

युद्ध यह जो हो रहा है, धर्म से विपरीत है।

अभि० क्यों नहीं लड़ते, हृदय क्या आपका भयनीत है ?

श्री० युद्ध बालक से करे आचार्य, यह अनरीत है।

इसलिए इस युद्ध में अभिमन्यु ! तेरी जीत है।

(आचार्य का एक ओर को चले जाना)।

अभि० (ब्यूह तोड़ते हुए) कहा है ? कहाँ है ? वह दुराचारी दुर्योधन कहाँ है ? हमारी बड़ी माता महारानी द्रौपदी की साड़ी उतारने वाला दुष्ट दुःशासन कहाँ है ?

आ पहुँचा है शीश पर ब्यूह फाड़ता सिंह

भृगो तुम्हारे कान पे, अब दहाड़ता सिंह॥

(दुःशासन का सम्मुख होना)

दुःशासन नन्हें नादान, यह जरा सी जान और इतनी लम्बी जुबान ? जी में आता है, अभी तुझे पृथ्वी पर सुला दिया जाय, यमपुरी पहुँचा दिया जाय; परन्तु तेरी अवस्था को देखकर दया आती है। तुझ पर हाथ डालते हुए इन हाथों की लज्जा आती है।

अभि० लज्जा ? और उन हाथों को जो एक पतिव्रता सती नारी की साड़ी मरी सना में उतारते हुए भी न लजाये थे ? शर्म ? और उन शर्मदार हाथों को शर्म जो अपनी भानी के बाल चींचते हुए, उसे पसींदते हुए, राजसभा में लाये और फिर भी नहीं शरमाये। उन्हीं बड़े बड़े धुंधराले केशों का बदला, आज तेरे इन काले बालों से लिया जाएगा। पत्थर का जवाब पत्थर के जायगा।

नहीं मालूम था आ जायगा  
प्रतिज्ञा और दया में अब  
मलाई में न जाने क्या बु

अभि० दादा, दादा, आप क्या कह रहे हैं ?  
द्रोण० यही कि तुम लौट जाओ ।  
अभि० क्या लौट जाऊँ ? अर्जुनकुमार होकर  
आचार्य ! नहीं; यदि तुम्हें मेरी अवस्था  
तुम्ही मेरे आगे से हट जाओ । मेरे  
ब्रह्महत्या, वृद्धहत्या का दोष न लगाओ ।  
के लिए है, आचार्य के लिए नहीं । अर्थात्  
लिए नहीं ।

द्रोण० देखो मैं फिर कहता हूँ मान जाओ ।  
अभि० मैं भी फिर कहता हूँ मेरे आगे से हट जाओ  
हो । तुम्हारा लक्ष्य करने के लिए मैं  
को तुम्हारे पवित्र रक्त के चाटने का आ  
कर) है ! तुम सड़े हो ? कुछ सोच रहे हो ?  
क्या चिन्ता कर रहे हो ?  
द्रोण० बेटा ! मुझे अपनी चिन्ता नहीं । चिन्ता  
तो तेरी ।

अभि० है ! चिन्ता !! ममता !!! मेरे लिए  
एक शत्रु के पक्षपाती को ?  
द्रोण० पुत्र ! मैं युद्ध में पाण्डवों का शत्रु हूँ परन्तु  
का हित हूँ ।

अभि० ऐसा है तो आप हमारी सेना का संहार क्यों  
की ओर मे क्यों लड़ रहे हैं ?

द्रोण० केवल अपना धर्म ममता, वचनबद्ध होकर ।  
अभि० अच्छा, आज अर्जुन की अनुपस्थिति में आपने चक्र  
किया है ? क्या आपने जान बूझकर यह अनर्थ  
अपने पवित्र उद्देश्य में नहीं किया है ? मुझे क्षमा  
प्रतिज्ञा कर चुका है कि मेरे द्वारा चक्रब्यूह में दूध  
तो मैं भी प्रण कर चुका है कि उस चक्रब्यूह में पाण्ड  
यों का मरेगा ।

अभि० चिन्ता नहीं कमवीर के लिए मरने की परवाह नहीं। वस, दादा गुफ ! नहीं मानते तो संमलो ! यह भेट अंगीकार करो। अपने शिष्य की संतान का यह पत्र-गुण्य स्वीकार करो।

(वाण मारता है)

द्रोण० (स्वगत) मुझे आज क्या हो गया है ? मैं अब धनुष उठाता हूँ तो हाथ फिसलते हैं। वाण प्रत्यंचा से बाहर नहीं निकलते हैं। और उधर उसके तीर बराबर तीव्र मार कर रहे हैं, बार पर बार कर रहे हैं—

है। यह क्या है कान पै माता कोई यह गीत है ?

युद्ध, यह जो हो रहा है, धर्म से विपरीत है।

अभि० क्यों नहीं लड़ते, हृदय क्या आपका भयभीत है ?

द्रोण० युद्ध बालक से करे आचार्य, यह अनरीत है।

इसलिए इस युद्ध में, अभिमन्यु ! तेरी जीत है।

(आचार्य का एक ओर को चले जाना)।

अभि० (ब्यूह तोड़ते हुए) कहा है ? कहाँ है ? वह दुराचारी दुर्योधन कहा है ? हमारी बड़ी माता महारानी द्रौपदी की साड़ी उतारने वाला दुष्ट दुःशासन कहाँ है ?

आ पहुंचा है शीश पर ब्यूह फाड़ता सिंह

मृगो तुम्हारे कान पै, अब दहाड़ता सिंह॥

(दुःशासन का सम्मुख होना)

दुःशासन नन्हे नादान, यह जरा सी जान और इतनी लम्बी जुबान ? जी में आता है, अभी तुझे पृथ्वी पर सुला दिया जाय, यमपुरी पहुंचा दिया जाय; परन्तु तेरी अवस्था को देखकर दया आती है। तुझ पर हाथ डालते हुए इन हाथों को लज्जा आती है।

अभि० लज्जा ? और उन हाथों को जो एक पतिव्रता सती नारी की साड़ी भरी समा में उतारते हुए भी न लजाये थे ? धर्म ? और उन धर्मदार हाथों को धर्म जो अपनी भार्मी के बाल खींचते हुए, उसे घसीटते हुए, राजसमा में लाये और फिर भी नहीं शरमाये थे। उन्हीं बड़े बड़े घुघराले केशों का बदला, आज तेरे इन काले काले बालों से लिया जाएगा। पत्थर का जवाब पत्थर से दिया जायगा।

नहीं मालूम था आ जायया बालक निशाने पर।  
प्रतिज्ञा और दया में अब लड़ाई होने वाली है  
मलाई में न जाने क्या बुराई होने वाली है ॥

अभि० दादा, दादा, आप क्या कह रहे हैं ?

द्रोण० यही कि तुम लौट जाओ।

अभि० क्या लौट जाऊं ? अर्जुनकुमार होकर उल्टा चला जाऊं ? नहीं  
आचार्य ! नहीं, यदि तुम्हें मेरी अवस्था पर कुछ विचार हो तो  
'तुम्ही मेरे आगे से हट जाओ। मेरे निर्दोषी धनुष को गुरु हत्या,  
ब्रह्महत्या, वृद्धहत्या का दोष न लगाओ। यह हाथ अन्यायी कौरवों  
के लिए है, आचार्य के लिए नहीं। अर्धमियों के लिए है आर्य के  
लिए नहीं।

द्रोण० देखो मैं फिर कहता हूँ मान जाओ।

अभि० मैं भी फिर कहता हूँ मेरे आगे से हट जाओ। तुम मेरे पितृ गुरु  
हो। तुम्हारा लक्ष्य करने के लिए मैं तैयार नहीं। मेरे वाणों  
को तुम्हारे पवित्र रक्त के चाटने का अधिकार नहीं। (कुछ ठहर  
कर) है ! तुम खड़े हो ? कुछ सोच रहे हो ? आचार्य, आचार्य !!  
क्या चिन्ता कर रहे हो ?

द्रोण० बेटा ! मुझे अपनी चिन्ता नहीं। चिन्ता है तो तेरी, ममता है  
तो तेरी।

अभि० हैं ! चिन्ता !! ममता !!! मेरे लिए। किसको ? आपको ?  
एक शत्रु के पक्षपाती को ?

द्रोण० पुत्र ! मैं युद्ध में पाण्डवों का शत्रु हूँ परन्तु और सब समय पाण्ड  
का हित हूँ।

अभि० ऐसा है तो आप हमारी सेना का संहार क्यों कर रहे हैं ? कौरवों  
की ओर से क्यों लड़ रहे हैं ?

द्रोण० केवल अपना धर्म समझकर, वचनबद्ध होकर।

अभि० अच्छा, आज अर्जुन की अनुपस्थिति में आपने चक्रव्यूह क्यों निर्माण  
किया है ? क्या आपने जान बूझकर यह अनर्थ और यह अपराध  
अपने पवित्र उद्देश्य में नहीं लिया है ? मुझे क्षमा करें। मैं आज  
प्रतिज्ञा कर चुका हूँ कि मेरे द्वारा चक्रव्यूह भेदन होगा।

द्रोण० तो मैं भी प्रण कर चुका हूँ कि उस चक्रव्यूह में पाण्डवों के किसी  
वीर का मरेण होगा।



अभि० चिन्ता नहीं कर्मवीर के लिए मरने की परवाह नहीं। बस, दादा गुरु ! नहीं मानते तो समझो ! यह भेट अमीकार करो। अपने शिष्य की संतान का यह पत्र-पुण्य स्वीकार करो।

(वाण मारता है)

द्रोण० (स्वगत) मुझे आज क्या हो गया है ? मैं जब धनुष उठाता हूँ तो हाथ फिसलते हैं। वाण प्रत्यचा से बाहर नहीं निकलते हैं। और उधर उसके तीर वरावर तीखी मार कर रहे हैं, बार पर बार कर रहे हैं—

हैं ! यह क्या है कान पे गाता कोई ग्रह-गीत है ?

मुझ पर यह जो हो रहा है, धर्म से विपरीत है।

अभि० क्यों नहीं लड़ते, हृदय क्या आपका भयभीत है ?

द्रोण० युद्ध बालक से करे आचार्य, यह अनरीत है।

इसलिए इस युद्ध में, अभिमन्यु ! तेरी जीत है।

(आचार्य का एक ओर को चले जाना)।

अभि० (ब्यूह तोड़ते हुए) कहा है ? कहा है ? वह दुराचारी दुर्योधन कहा है ? हमारी बड़ी माता महारानी द्रौपदी की साड़ी उतारने वाला दुष्ट दुःशासन कहा है ?

आ पहुंचा है शीश पर ब्यूह फाड़ता सिंह  
भूगो तुम्हारे कान पे, अब बहाड़ता सिंह ॥

(दुःशासन का सम्मुख होना)

दुःशासन नन्हे नादान, यह जरा सी जान और इतनी लम्बी जुबान ? जो मैं आता है, अभी तुझे पृथ्वी पर सुला दिया जाय, यमपुरी पहुंचा दिया जाय; परन्तु तेरी अवस्था को देखकर दया आती है। तुझ पर हाथ डालते हुए इन हाथों को लज्जा आती है।

अभि० लज्जा ? और उन हाथों को जो एक पतिव्रता सती नारी की साड़ी भरी समा में उतारते हुए भी न लजाये थे ? शर्म ? और उन शर्मदार हाथों को शर्म जो अपनी भाभी के बाल खींचते हुए, उसे घसीटते हुए, राजसमा में लाये और फिर भी नहीं शरमाये थे ! उन्हीं बड़े बड़े घुघराले केशों का बदला, आज तेरे इन काले काले बालों से लिया जाएगा। पत्थर का जवाब पत्थर से दिया जायगा।

(दुःशासन को पछाड़ कर उसकी छाती पर बैठ कर)

बाल के बदले में यह सोलह वरस का बाल है ।

देख, छाती पे तेरी अब द्रौपदी का लाल है ॥

बोल, अब बोल, बाल तोड़ दू ! यह आँखें, जो द्रौपदी को दासी की दृष्टि से देखती थी, फोड़ दू ? यह हाथ, जो अबला पर पड़े थे, मरोड़ दू ? (कुछ सोचकर) मगर नहीं, नहीं, याद आया, नू मेरा भोजन नहीं है महात्मा भीम का शिकार है । तेरी मृत्यु का, उन्हीं के हाथों को अधिकार है । उन्होंने तेरे रक्त से द्रौपदी के बाल सोचने की आज्ञा की है । इसलिए नू उनकी प्रतिष्ठापूर्ति का सामान है । जा, दुष्ट, जा, अपनी रानियों के आँसुओं में डूब कर मर जा, मेरे बाणों की घारा में प्राण न गवा ।

(छोड़ देता है । दुःशासन परास्त होकर एक ओर को जाता है ।)

फसा तो हूँ अकेला मैं, मगर इसकी नहीं चिन्ता ।

बहादुर लोग प्राणों की, कमी करते नहीं चिन्ता ॥

(दुर्योधन का सम्मुख होना)

दुर्योधन

अभि०

अनिमन्यु ! तुझे अपने प्राणों का लोभ नहीं ?

योधाओं के प्राण हमेशा बाण की नोक पर रहते हैं, उन्हें युद्ध करते समय किसी की भाँपा और किसी का मोह नहीं । अ जाओ, चाचा साहब ! आ जाओ । तुमने समझ रखा होगा कि आज अर्जुन दूर है, चक्रव्यूह रचायें और पांडवों पर विजय पायें । परन्तु तुम्हें यह खबर नहीं—

आनंद उसी के राग में है जिसके सर में सच्ची घुन है । पाण्डव का सारा दल का दल, और बच्चा बच्चा अर्जुन है ॥

दुर्योधन

अभि०

इतना अहंकार ?

तुम्हारे कानों का पर्दा हिलाने के लिए ।

दुर्यो०

यह विचार ?

अभि०

तुम्हारी तलवारें म्यान से बाहर निकलवाने के लिए ।

दुर्यो०

इन नन्हें नन्हें हाथों में यह लोहा और यह हथियार ।

अभि०

हा, अन्यायियों को यमपुरी पहुँचाने के लिए आज अकेला अनिमन्यु इस चक्रव्यूह के बने में दहाड़ रहा है । बनेले जीवों के समान तुम्हारे योधाओं को चुन चुन कर मार रहा है । और तुम लजाते

नही ? शरमाते नही ? ओक है तुम्हारे इस ढीठपन पर ।  
धिक्कार है तुम्हारे इस कपट भरे रन पर ।

जो जीना चाहते हो तो न जाओ नाग के मुंह में ।  
नही तो तुम भी मृत जाओगे गिर कर आग के मुंह में ।

दुर्यो० अब नही सहा जाता ।

अभि० तो आओ ।

(दोनों का लड़ते हुए अन्दर चले जाना)

भीम (रगस्थल में आकर) भाग गया । मरुदार भाग गया । घाव खाकर,  
दाव बचाकर, शिकार भाग गया । अधर्मों, आचार्यों की सेना की  
ओर चला गया नही तो इसी समय सारा भुगतान हो जाता ।  
कल्याण हो जाता । (सामने देखकर) अच्छा पिता नही तो पुत्र  
ही को यमपुरी पहुँचाया जायगा । उसका बदला इससे चुकाया  
जायगा । खड़ा रह दुर्योधन के लाल, खड़ा रह । शृगाल खड़ा रह—

न्याय इस समय ही हो जायगा यौधामन्यु का ।

रक्त अर्जुन का प्रबल है या प्रबल दुर्योधन का ॥

(अभिमन्यु का दुर्योधन के पुत्र को मारने के लिए एक ओर जाना,  
दूसरी ओर से बहुत से राजाओं का आना ।)

राजा नं० १ क्यों क्या समाचार है ?

राजा नं० २ अब कौरव सेना का पूर्ण संहार है ।

राजा नं० ३ क्योंकि समस्त कौरव दल, अभिमन्यु के हाथों से लाचार है ।

राजा नं० ४ मार है, पुकार है ।

राजा नं० ५ घुन्धकार है, घुन्धकार है ।

राजा नं० ६ चीत्कार है, हाहाकार है ।

राजा नं० ७ सुनो, सुनो, फिर उसी सिंह की दहाड़ है ।

(अभिमन्यु का प्रवेश)

अभि० अवाबीलो ! फसे हो तुम भी अब शिकरे के चंगुल में ।

तुम्हें भी यमपुरी जाना हो तो आ जाओ दंगल में ॥

(एक ही समय में अकेला अभिमन्यु इन सबों को परास्त करता  
है । पूर्ण हुआ । यह अनुष्ठान भी पूर्ण हुआ । ब्यूह तोड़ा, कौरव  
सेना को विध्वंस किया । सप्त अक्षौहणी दल को परास्त कर लिया ।  
अब इस मायाजाल से सुलझने का प्रयत्न करना चाहिए ब्यूह के



दुर्योधन हैं, यह क्या हुआ ? मेरा नन्हा, फूल सा बच्चा पृथ्वी पर !!  
अभिमन्यु ! अभिमन्यु !

अब तक तो मैं शान्त था, अब चढ़ गया जनून  
अब तू जाता है कहीं, कहीं खून का खून ॥

(अश्वत्थामा का प्रवेश)

अश्वत्थामा महाराज ! महाराज !!

दुर्यो० भाई अश्वत्थामा ! कहो, कहो । क्या संवाद है ?

अश्व० इस समय सारी सेना में विपाद है । अभिमन्यु के हाथ से आज  
कोशल राज बृहद्वल, मगधराज नन्दन, श्वेतकेतु, अश्वकेतु,  
चन्द्रकेतु, कुंजरकेतु, महामेघ, सुवर्चा, सूर्यमानु, शत्रुंजय आदि  
अनकों और अनगिनती राजा मारे जा चुके हैं ।

दुःशासन मैंने तो पहले ही कहा था, हजारों योद्धा संहारे जा चुके हैं ।

(शकुनि का प्रवेश)

शकुनि दुःशासन !

दुःशासन मातुल शकुनि क्या समाचार है ?

शकुनि ; अन्धकार है । अभिमन्यु ने अभी अभी तुम्हारे [पुत्र उलूक को  
भी यमलोक पहुंचाया, उस टिमटिमाते हुए दीपक को भी बुझाया ।

दुःशासन हाय ! यह तुमने क्या सुनाया । (गिरना चाहता है शल्य समालता है) ।

कर्ण क्षत्रियों की सतान, यह समय रोने-रुलाने का नहीं है । वीरता  
दिखाने का है ।

शल्य और बदला चुकाने का है ।

शकुनि बेशक हमें सब यही राय करनी चाहिए ।

दुर्यो० अभिमन्यु को मारने का उपाय करना चाहिए ।

दुःशासन उपाय ? उपाय सब से उचित यही है कि हम सब सात वीर यहाँ  
उपस्थित हैं, चौदह हाथों से बचकर निकलना उसके लिए असंभव  
है । इसलिए सब मिलकर उसे घेरघार लो और मार लो । इसी में  
अपना हित है—

फंसी हो बीच में नौका तो सब बल को लगाते हैं ।

कि चौदह हाथ मिलकर एक छप्पर भी उठाते हैं ॥

द्रोणाचार्य परन्तु यह धर्म नहीं अधर्म है । एक सोलह बरस के बालक को  
सात वीर मिलकर एक समय में मारें तो शर्म है ।

उस भाग पर भी विजय प्राप्त करके बाहर निकलना चाहिए।  
उधर ही चलना चाहिए —

अगर रस्ता निकल आय, उधर ही से निकलने में।  
तो भय मुझको नहीं है आज तलवारों के चलने में ॥

(अमिमन्यु का फिर एक ओर को जाना और आचार्य, दुर्योधन,  
कर्ण, शल्य का घबराये हुए आना।)

दुर्यो०

आचार्य! अमिमन्यु तो बड़ा अनर्थ कर रहा है। सारथी नहीं  
रहा, रथ नहीं रहा, शस्त्रों का समूह नहीं रहा, फिर भी एक  
धनुष और एक खड्ग पर हजारों में लड़ रहा है।

कर्ण०

सर्प की अपेक्षा सर्प का बच्चा बड़ा भयकर है।  
उसे बच्चा न कहो। वह अर्जुन से भी बढ़कर है। उठती हुई

द्रोण०

आधी में, उमड़ते हुए मेघ में, बढ़ती हुई ज्वाला में जितना वेग  
है, उससे भी अधिक उस राजकुमार का तेज है। क्या तुमने  
रामायण में लवकुश की कथा नहीं पढ़ी है? अजुन बली अवश्य  
है परन्तु वह अब ढलते हुए दिन के समान है और अमिमन्यु  
प्रातःकाल का अरुणोदय है। इसीलिए वह उससे बढ़कर है।

कर्ण

इस समय वह किधर है?

शल्य

इधर-उधर, चारों ओर वह ही एक नाहर है।

दुःशासन

भाई साहब! इस समय मैं जो समाचार लाया हूँ वह बड़ा कष्ट-  
कर है।

दुर्यो०

क्या खबर है?

दुःशासन

कहते हुए देह कापती है, जिह्वा कापती है। अभी अभी अमिमन्यु  
ने महाराज शल्य के कनिष्ठ भ्राता कोः...

शल्य

मेरे सुखदाता को... (घबराता)

दुःशासन

हा, उसी योधा को संहारा। बुरे समय में बुरी जगह, बुरी  
तरह मारा।

शल्य

हाय मेरा प्यारा (गिरना, चाहता है कर्ण संभालता है)

दुःशासन

(दुर्योधन से) और आपके पुत्र लक्ष्मण को भी मौत के घाट उतारा।  
देखिए वह पड़ा है बेचारा।

आज अमिमन्यु के हाथों सब का सत्यानाश है।  
देखिए वह आपके प्रिय पुत्र की भी लाश है ॥

दुर्योधन ० हैं, यह क्या हुआ ? मेरा नन्हा, फूल सा बच्चा पृथ्वी पर !!  
अमिमन्यु ! अमिमन्यु !

अब तक तो मैं शान्त था, अब चढ़ गयां जूनून  
अब तू जाता है कहाँ, कलं खून का खून ॥

(अश्वत्थामा का प्रवेश)

अश्वत्थामा ० महाराज ! महाराज !!

दुर्योधन ० माई अश्वत्थामा ! कहो, कहो । क्या संवाद है ?

अश्व० इस समय सारी सेना में विपाद है । अमिमन्यु के हाथ से आज  
कोशल राज बृहद्वल, भगधराज नन्दन, श्वेतकेतु, अश्वकेतु,  
चन्द्रकेतु, कुंजरकेतु, महामेघ, सुवर्चा, सूर्यमानु, शत्रुंजय आदि  
अनकों और अनगिनती राजा मारे जा चुके हैं ।

दुःशासन ० मैंने तो पहले ही कहा था, हजारों योद्धा सहारे जा चुके हैं ।

(शकुनि का प्रवेश)

शकुनि ० दुःशासन !

दुःशासन ० मातुल शकुनि क्या समाचार है ?

शकुनि ० अन्धकार है । अमिमन्यु ने अभी अभी तुम्हारे पुत्र उलूक को  
भी यमलोक पहुंचाया, उस टिमटिमाते हुए दीपक को भी बुझाया ।

दुःशासन ० हाय ! यह तुमने क्या सुनाया । (गिरना चाहता है शल्य संभालता है) ;

कण ० क्षत्रियों की सतान, यह समय रोने रलाने का नहीं है । वीरता

दिखाने का है ।

शल्य ० और बदला चुकाने का है ।

शकुनि ० वेशक हमें सब यही राय करनी चाहिए ।

दुर्योधन ० अमिमन्यु को मारने का उपाय करना चाहिए ।

दुःशासन ० उपाय ? उपाय सब से उचित यही है कि हम सब सात वीर यहाँ

उपस्थित हैं, चौदह हाथों से बचकर निकलना उसके लिए असंभव

है । इसलिए सब मिलकर उसे घेरघार लो और मार लो । इसी में

अपना हित है—

फंसी हो बीच में नौका तो सब बल को लगाते हैं ।

कि चौदह हाथ मिलकर एक छप्पर भी उठाते हैं ॥

द्रोणाचार्य ० परन्तु यह धर्म नहीं अधर्म है । एक सौलंहे वरस के बालक को

सात वीर मिलकर एक समय में मारें तो शर्म है ।

दुर्यो० धर्म ? इसमें क्या धर्म है ? शत्रु को जिस प्रकार हो सके मार डालें यह हमारा धर्म है । तुम हमारे सेनापति हो । सेनापति को धर्मोपदेश देने का अधिकार नहीं है । युद्ध की भूमि पर धर्म-अधर्म का विचार नहीं है ।

द्रोण० (स्वगत) सच है बाबा ! जो सटकता था वह सब आगे आ रहा है । इन अवस्थियों का सगं भुज्जे भी छोटे मार्ग पर ले जा रहा है । परतंत्रता की जंजीरों से जकड़ा हुआ यह शरीर अनर्थ करने के लिए लाचार किया जा रहा है । किसी ने ठीक कहा है—

कुसंग उच्च को परों तले गिराता है ।

कुसंग स्वर्ग का जल कीच में मिलाता है ।

कुसंग जीव को पशु तुल्य कर दिखाता है ।

कुसंग देवता को भी असुर बनाता है ।

कुसंग वाला कहे धर्म तो कहना धिक्कार

और परतंत्र का, ससार में रहना धिक्कार ॥

कुशासन वस संभल जाइए । वह देखिए, अभिमन्यु इसी ओर आ रहा है ।

दुर्यो० हा, यही समय है, जिस प्रकार हो सके घेरो, मारो तुम्हें अधिकाइ है ।

द्रोण० हा, कैसा नीच विचार है ।

दुर्यो० अब क्या देरदार है ?

कुशासन तय्यार है । पक्षी को फांसन के लिए हाथों का जाल तैयार है ।

(अभिमन्यु का व्यूह तोड़ते हुए आना)

अभिमन्यु विजय ! विजय !! यह दूसरी बार विजय है !

कुशासन, नही, यह विजय नहीं, तेरा अन्तिम समय है ।

अभि० हारे हुए कायरों, मेरे बाणों की मार खाते खाते, तुम्हारी रणलालसा

अभी पूरी नहीं हुई ? जाओ, जाओ । अपनी माताओं की गोदियों में जाकर सो जाओ । मेरे घन्वा के सामने न आओ—

अब फिर सम्मुख तुम आते हो, धिक्कार है इस मरदानी में ।

यदि क्षत्रीपन की लाज हो तो दूबो चुल्लू भर पानी में ॥

कुशासन, पानी ? अभी प्रगट हुआ जाता है कि दूध किधर है और पानी किधर है ।



अभि० और बेईमानी किधर है ? अरे तुम बार बार पाण्डवों के पराक्रम से पराजित हो कर मुह छिपाते हो और बार बार वेशमी के साथ सिर उठाते हो । यह वीरों का कर्म है ? निशाचरों, तुम कुरुकुल के प्रकाशमान सूर्य नहीं हो, स्याही वाले मयंक हो । वीर नहीं हो, वीर कलंक हो ।

दुष्य० तुम बड़े सुपूत हो जो अपने बड़ों को इस प्रकार गालियाँ सुनाते हो बार बार जुवान चलाते हो ।

अभि० जब बड़े अपनी बड़ाई पर न जायें, अपने ही हाथों अपना बड़पन गंवायें तो इसमें छोटों का क्या दोष है ?

दुष्य० नहीं, हम आज भी तुम्हारे साहस से प्रसन्न हैं और हमें तुम्हारी वीरता पर संतोष है ।

अभि० ऐसा है तो मतीजे की खरग में भी चाचा की मुहब्बत का जोश है ।

दुष्य० सच्चा सत्कार है ?

अभि० अगर आपको बालक पर सच्चा प्यार है तो बालक का शीश भी आपको प्रणाम करने के लिए तैयार है ।

दुष्य० यह बात है ?

अभि० यही ।

दुष्य० तो अपनी खड्ग को फेंक और अपने इस धनुषबाण को फेंक और हमारी गोद में बैठकर वीर की पीड़ा को प्रेमाग्नि से सेंक । तथास्तु । जा, मेरी तलवार । तू बहुत रक्त पी चुकी अब विश्राम कर । (तलवार फेंक देता है) बाणों से भरे हुए निपंग, तू भी विश्राम कर । (तरकस उतारता है) धनुष ! तू भी पयान कर (धनुष डाल देता है) । आज कौरव और पाण्डव में सन्धि हुई । वीर-वाटिका में प्रेम-मुष्णों की सुगन्धि हुई । (मिलने को आगे बढ़ता है)

दुष्य० हाँ, लेना, पकड़ना, धरना जाने न पावे ।

(सब मिलकर अभिमन्यु को पकड़ लेते हैं ।)

अभि० अरे तुम सब पर धिक्कार है ।

दुष्य० ऊँह, हमारी ज़रा सी युक्ति पर तूने यह विश्वास कर लिया कि वरसों की भगवती हुई आग ठण्डी हो जायगी; कौरव पाण्डवों में संधि हो जायगी । इस भोलेपन पर बलिहार है ।

अभि० अरे जो बहादुर होते हैं, वह भोले ही होते हैं । भोलापन तो शूर-

वीरों का-शृंगार है । (द्रोणाचार्य से) क्यों दादागुरु ! तुम्हारे होते यह अत्याचार है ?

यह वीर ! वीर-कलंक है, गुरुदेव !! तुम बलवान हो ।

आचार्य हो, धर्मज्ञ हो, बूढ़े हो और सुजान हो ।

तुम जान के रणरौति करते कर्म आज अज्ञान का ।

बोलो गुरु ! बोलो, यही क्या धर्म है बलवान का ॥

द्रोण० मैं जानता हूँ पुत्र तुझ पर घोर अत्याचार है ।

पर क्या करूँ अपने वचन का आज मुझ पर मार है ।

जकड़ा खड़ा हूँ इस समय परतंत्रता की डोर-में

मेरे लिए मेरी प्रतिज्ञा आज कारागार है ॥

दुर्यो० अब हमारी दया पर तेरे जीवन और मरण का आधार है । बोल

साप के बच्चे ? नदी किनारे के जिरवे । अब क्या चाहता है ?

मील या प्राणों की मील ?

अभि० मील और तुम जैसे नर-पिशाच से ? मील माँगना भिक्षारियों

का काम है ? क्षत्रिय, सच्चे क्षत्रिय ऐसी छष्ट मील कभी नहीं

ले सकते हैं ।

दुर्यो० नहीं, तू जो मागे वह अब भी हम तुझे दे सकते हैं ।

अभि० (कुछ ठहर कर) दे सकते हैं ?

दुर्यो० हा, दे सकते हैं ।

अभि० तो वह उस तरफ पड़ी हुई मेरी तलवार मुझे दे दो । यदि मैं

सुभद्रा का लाल हूँ तो उस तलवार से तुम सबको मारता हुआ,

तुम्हारी सेना को चीरता फाड़ता, हुआ तुम्हारे व्यूह को बिदारता

हुआ' पूर्ण विजय पाऊँगा और निर्भय होकर अपनी सेना की ओर

जाऊँगा ।

द्रोण० धन्य ! मरते मरते भी यह दान मागना वीर अभिमन्यु की ही शान

है । देखो सच्चे बहादुरों की यह आन-वान है ।

शकुनि (दुर्योधन से) ऐसा न कीजियेगा नहीं तो लाभ के स्थान में महान

हानि है ।

कुशासन तलवार उन हाथों में पहुँची और वस मैदान ही मैदान है ।

दुर्यो० नहीं, सुयोधन क्या ऐसा अज्ञान है ।

अभि० क्यों दान देने वाले दानियो ! अब क्या देखा है ?

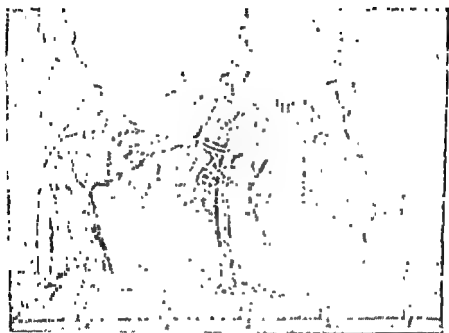
दुर्यो० ऐसा कठिन दान देने के लिए सुयोधन लाचार है ।



केमुमरो नवरोज जी कावराजी



सोहराव मोदी 'हैमलेट' की भूमिका में



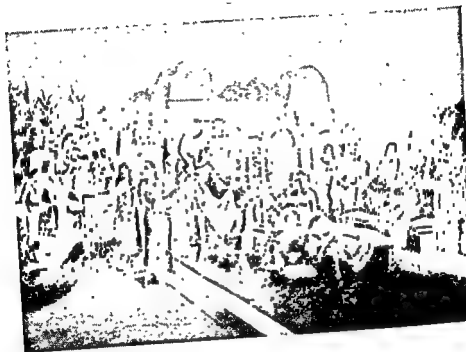
रोम्यो और जूलियट, न्यू हाई स्कूल, वम्बई



शेवसपीयर के नाटकों में प्रयोग की गई वेपभूषा

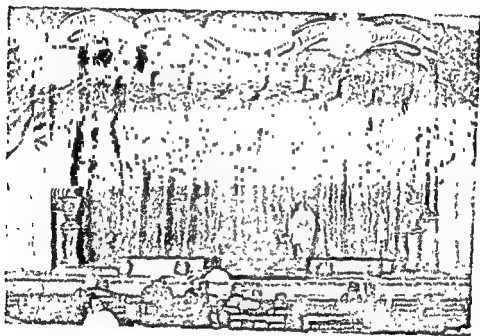


विक्टोरिया थियेटर—बम्बई



एक धार्मिक नाटक का ड्राप सीन

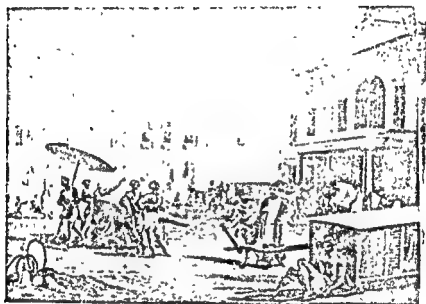




श्री पैराडाइज विक्टोरिया थियेटर कम्पनी



बेंजमिन 'हैमलेट' की भूमिका में



बम्बई ऐमेच्योर थियेटर—१७७६ में





# THEATRE ROYAL. GRANT ROAD.

## THE ELPHINDIAN CLUB

Have the honor to inform the public and people of the world  
that they will not be the second appearance of the same

On SATURDAY the 14th November 1885

From 8 to 10 p.m. the highest quality of the same

**"WHERE THERE'S A WILL THERE'S A WAY."**  
A DRAMATIC PERFORMANCE.

THE PLAYERS  
THE LADIES  
THE GENTS  
THE CHILDREN  
THE ADULTS  
THE YOUNG  
THE OLD  
THE MIDDLE  
THE FUTURE

THE PLAYERS

THE LADIES  
THE GENTS  
THE CHILDREN  
THE ADULTS  
THE YOUNG  
THE OLD  
THE MIDDLE  
THE FUTURE

The play is a comedy and will be a success

**"A STORY IN A TRACT"**  
A DRAMATIC PERFORMANCE.

THE PLAYERS  
THE LADIES  
THE GENTS  
THE CHILDREN  
THE ADULTS  
THE YOUNG  
THE OLD  
THE MIDDLE  
THE FUTURE

THE PLAYERS  
THE LADIES  
THE GENTS  
THE CHILDREN  
THE ADULTS  
THE YOUNG  
THE OLD  
THE MIDDLE  
THE FUTURE

A GOOD WILL BE IN ATTENDANCE.

THE PLAYERS

THE LADIES

THE GENTS  
THE CHILDREN  
THE ADULTS  
THE YOUNG  
THE OLD  
THE MIDDLE  
THE FUTURE

THE PLAYERS

THE LADIES

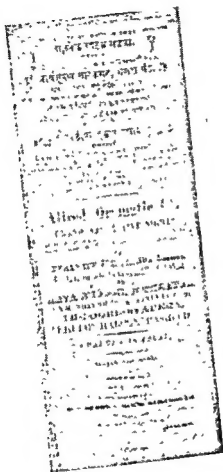
THE GENTS

THE CHILDREN  
THE ADULTS  
THE YOUNG  
THE OLD  
THE MIDDLE  
THE FUTURE

THE PLAYERS

ग्राण्ट रोड स्थित 'रायल थियेटर' का एक विज्ञापन





कावसजी पालनजी खटाऊ की 'एलफेड नाटक मण्डली' का एक विज्ञापन







